AMMINISTRAZIONE DELLA PROVINCIA
DI TORINO
BIBLIOTECA
MS. - b - 31

II.

"Scritti vari"

di

Ottavio Giovanni Rapetti,

pittore.

Τέχνη καὶ ἔνδεια.

PROVINCIA DI TORINO
BIBLIOTECA

II

Laocoonte

di

Gotthold Efraim Lessing.

Laocoonte

ossia dei limiti

della

Pittura e della Poesia.

Υλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

Πλουτ. ποτ. Αθ. κατα Π. ἠ κατα

Σ. ἐνδ.

Con incidentali illustrazioni su diversi punti della storia dell'arte antica di

Gotthold Efraim Lessing.

Versione

del pittore

Ottavio Giovanni Rapetti.

L'ignoranza della gioventù o la presunzione della ignoranza sole possono indurre a tradurre Lessing in generale, il suo Laocoonte in particolare se non si ha studiato lungamente, profondamente la sua lingua, la sua epoca, le sue opere, lui stesso. — Soltanto la prima, l'ignoranza della gioventù, giammai la seconda, mi giu=

diò a tale passo quando le mie cognizioni del tedesco erano di gran lunga troppo scarse, quando quel colosso di sapere m'era ancora del tutto sconosciuto.

Onde successe per questo come per molti altri lavori miei: fatica improba, insoddisfazione, corruccio ..... alle fiamme.

Incenerita la prima versione sul finire del 1869 altra ne cominciai con egual lena e maggior facilità, con maggiori cognizio=

ni nell'arte, nell'idioma tedesco e, oso dire, famigliarizzato col mio autore favorito.

Ciò fu nel 1874.

Sospesa più volte, più volte ripresa e poi finita, giacque essa pure, parte in bella copia e parte su fogli volanti, per molti anni negletta.

Già il mio prof. di pittura, Gilli, a cui devo la conoscenza di quest'opera, e altre esimie persone, artisti e letterati, mi incoraggiarono a dare alle stampe questo lavoro. Altrove ho spiegato quali motivi mi han-

no ~~[illegible]~~ sempre trattenuto dalla pubblicità; ma qui havvi una ragione di più: La mancanza assoluta di serio senno critico dei giorni nostri; la leggerezza colla quale qualsiasi sfaccendato parla e scrive di poesia, pittura, di scultura, di cose sante. Lessing sarebbe un testo chinese per costoro colla differenza che vorrebbero, diamine! capire questo chinese ... ed allora?....

La critica d'oggi, e rarissimamente merita

questo nome è un composto
di speculazione che fabbrica
celebrità d'occasione, proble=
matiche, effimere; che porta
ai sette cieli ciò che magari
esiste ancora in embrione
nel corpo dell'autore che si
vuole, ad ogni costo, celebrare;
è un miscuglio di asti campa=
nileschi e personali, di cogni=
zioni superficiali, presa a
prestito, che annienta il ve=
ro merito o colla maldicen=
za o col silenzio; e siccome
le nostre leggi vietano di dar
del ladro a chi ci ruba la

borsa, così, chi non ha, o per
natura o per circostanze,
la forza di lottare contro le
finzioni, le guerre aperte e,
ch'è ben peggio, nascoste, pos=
sa almeno avere un'altra
forza più potente, più invi=
diabile, più duratura: l'esse=
re superiore alla soddisfazio=
ne momentanea, il lavora=
re, il pensare in silenzio, a
sua propria consolazione, col=
la fiducia che: lo scopo del
bene che si propone potrà
pure, assai tardi, ma si=
curamente, essere otte=

nuto e portare i suoi buoni ~~frut~~ frutti.

Che l'arte, stretta nei confini che le assegna Lessing, né prima, né dopo di lui, avrebbe potuto produrre le meraviglie che produsse, è un fatto innegabile. Che l'arte, rotti quei confini e sorpassatili, abbia riempito ~~e~~ e riempia il mondo di una quantità innumerevole di statue e quadri che a mala pena potrebbero reggere il grado di illustrazione, è un fatto che non ammette dubbio. La stampa non libera è frutto di despotismo e mantiene ligno-

ranza; la libera stampa tra=
bocca in licenze ed immon=
dizie d'ogni fatta.

Come non si può mettere
punta di ago nell'Evangelo sen=
za incontrare un passo che non
abbia occupato moltissimi artisti,
così nell'esposizione critica di
Lessing non vi è linea che non
offra al pensatore occasione
ad un intiero libro. E se fos=
se anche a lui contrario! Que=
gli antichi, negletti, sprezzati
veristi greci vorrei trattare!

Ma appunto per l'abbon=
danza della materia che ciò

presenterebbe ho rinunciato qui
ad una disamina di tale opera.

Malgrado i suoi errori ho
voluto servirmi dell'edizione che
mi fu regalata dal buon Gilli:
"Leipzig, G. J. Göschen'sche Ver-
lagshandlung, 1864.

Altresì mi piacque dare
ogni nota nella sua lingua ori-
ginale ancorchè mi sarebbe sta-
to facile tradurla; ove le mie
cognizioni filologiche non fosse-
ro ꝑ bastate esistono edizioni te-
desche scevre di ogni altra lingua.

Per non interrompere trop-
po sovente il testo ho posto le

annotazioni in fine. Comin-
ciano a pagina 539.

O. Raspetti.

I.

Prefazione.

Il primo che confrontò insieme la pittura e la poesia è stato un uomo di fine sentire, che provava in sè, di ambedue le arti, un uguale effetto. Egli sentì che, ambedue, ci rappresentano cose assenti come presenti, l'apparenza come realtà; ambe illudono e la loro illusione piace.

Un secondo cercò di penetrare nell'intimo di questo piacere e

scoprì che esso, in ambedue, scaturisca dalla stessa sorgente. La bellezza il cui concetto noi possiamo, in primo luogo, astrarre da oggetti corporali, ha delle regole generali che si possono applicare a diverse cose: alle azioni, ai pensieri ed alle forme.

Un terzo, il quale meditò sul valore e sulla ripartizione di queste regole, osservò che alcune di esse dominavano più nella pittura, altre più nella poesia; che dunque colle ultime, a mezzo di illustrazioni e di esempi, poteva la poesia essere

d'aiuto alla pittura, mentre colle prime questa poteva esser-lo, cogli stessi mezzi, a quella.

Il primo fu il dilettante, il secondo il filosofo, il terzo il critico.

I due primi non potevano fare di leggieri un ingiusto uso né delle loro sentimento né delle loro conclusioni. Invece le consi-derazioni del critico poggiano più sulla esattezza dell'applicazio-ne al singolo caso, e sarebbe me-raviglia, poiché su un critico di acume se ne dettero cinque quanta di bello spirito, se que-

sta applicazione fosse sem=
pre stata fatta con tutta
quella prudenza che deve
mantenere uguale la bilan=
cia fra le due arti.

Se per caso Apelle e Pro=
togene nei loro perduti scrit=
ti sulla pittura, hanno con=
fermato e chiarito le regole
della medesima mediante
le regole già stabilite della
poesia, si può credere senza
dubbio che ciò sarà avvenuto
con quella moderatezza ed esat=
tezza colle quali noi ancora
adesso vediamo, nelle opere di ~~[illegible]~~ =

Aristotele, Cicerone, di Orazio, di Quintilliano, impiegare le massime ed esperienze della pittura sull'eloquenza e sulla poesia. È prerogativa degli antichi tenere la giusta misura in ogni cosa.

Ma noi moderni abbiamo creduto in parecchio di porci ben al di sopra di loro tramutando le loro piccole vie di piacere in ampie strade di compagnia; se anche le più brevi e più sicure vie di compagnia dovessero ristringersi in sentieri, come esse conducono tra selve.

VI.

L'abbagliante antitesi del greco Voltaire che la pittura sia una muta poesia e la poesia una eloquente pittura non esisteva in nessun libro. Fu una idea come Simonide ne ebbe parecchie, la di cui parte vera è così evidente che ognuno crede di dover saltare a piè pari l'indecis ed il falso che essa porta seco.

Tuttavia gli antichi non trascuravano questo falso. Ma intanto che essi limitavano la sentenza di Simonide all'effetto di ambedue le arti, non dimentica=

rono di ingiungere che malgra-
do la perfetta rassomiglianza di
questo effetto esse sono però diverse
sia nei soggetti che nel modo del-
la loro imitazione Ὕλῃ καὶ τρόποις
μιμήσεως.

Ma come se assoluta-
mente non esistesse alcuna tale
differenza, molti critici moder-
ni hanno, dell'armonia recipro-
ca fra la pittura e la poesia, con-
cluso ~~le più [illegible]~~ cose crudissime.
Ora costringono la poesia negli
angusti confini della pittura, ora
fanno sì che la pittura riempia
tutta l'ampia sfera della poesia.

VIII.

Tutto ciò che spetta di diritto all'una deve anche esser permesso all'altra; tutto ciò che nell'una piace o dispiace deve necessariamente anche piacere o dispiacere nell'altra e, pieni di codesta idea, pronunciano con sicurissimo accento i più insulsi giudizi, ascrivendo ad errori le deviazioni reciproche osservate nelle opere del poeta e del pittore rappresentanti uno stesso soggetto, quali errori addossano all'uno o all'altro secondo che essi hanno più gusto per la pittura o per la poesia.

Anzi questa falsa critica ha, in parte, sedotto anche i valenti. Ha prodotto nella poesia la maniera descrittiva e l'allegoria nella pittura, avendo voluto fare di quella un quadro parlante, senza sapere propriamente ciò che possa e debba dipingere, e di questa una muta poesia senza aver pensato in quale proporzione essa possa esprimere concetti generali senza allontanarsi da quanto le è statuito e diventare un genere di scrittura arbitrario.

Scopo dei presenti scritti:

combattere questo falso gu-
sto e quei giudizii privi di fon-
damento.

Sono nati casualmente e cresciuti più in conseguenza della mia lettura che per ~~mediante~~ lo sviluppo di massime generali: Sono dunque piuttosto materiali per un libro, che non un libro.

Però mi lusingo che anche come tali non siano affatto da disprezzare. Noi Tedeschi, in complesso, non abbiamo penuria di libri sistematici. ~~[illegible]~~ Da un paio di definizioni nominali far derivare, nel più bell'ordine, tutto ciò che noi vogliamo, in questo ce l'intendia-

no al pari di qualunque nazio-
ne del mondo.

Baumgarten confessa es-
ser debitore di una gran parte ~~de~~
degli ~~suoi~~ esempi della sua estetica al
dizionario di Gesner. Se il mio ra-
gionamento non è tanto obbliga-
to quanto quello di Baumgar-
ten sentiranno tanto più i miei
esempi la loro origine.

Siccome piglio quasi le mosse dal
Laocoonte e più volte ritorno ad
esso ho voluto pure lasciargli una
parte nella ~~titolo~~ soprascritta. Al-
tre piccole deviazioni su diversi
punti della storia antica dell'ar-

te hanno poco da fare colla mia intenzione e stanno qui solamente perchè non posso giammai sperare di dar loro un posto migliore.

Ricorderò ancora che sotto il nome di "pittura" intendo le arti figurative in generale, come non accerto che se col nome di "poesia" io non abbia avuto certo riguardo anche alle altre arti la di cui imitazione è progressiva.

I.

Il contrassegno generale e principale dei capi d'opera della pittura e scultura greca consi= ste, secondo il signor Winkelmann, in una nobile semplicità e dolce grandezza sia nell'attitudine che nell'espressione. "Come il profondo „del mare, dic'egli (1), resta sempre „tranquillo, per quanto imperversi la „superficie, così l'espressione nelle „figure dei Greci dimostra in tutte „le passioni un'anima grande e seria.

"Quest'anima si dipinge sul
"volto del Laocoonte, e non soltanto sul
"volto, nel momento della più violenta
"sofferenza. Il dolore che si manifesta
"in ogni muscolo e tendine del corpo e
"che del tutto, senz'osservare il volto ed altre
"parti, uno crede quasi di sentire nel bas=
"so ventre dolorosamente contratto: que=
"sto dolore, dico, non si esprime con nes=
"suna veemenza né sul viso, né in tutto
"l'atteggiamento. Non emette grida orren=
"de come Virgilio canta del suo Laocoon=
"te; l'apertura della bocca non lo con=
"cede; è piuttosto un sospiro angosciato
"ed oppresso come lo descrive Sadolet.
"Il dolore del corpo e la grandezza

"dell'anima sono riportiti con egual
"forza in tutta la costruzione della fi=
"gura e quasi bilanciati. Laocoonte
" soffre, ma egli soffre come il Fi=
" lottete di Sofocle: la sua miseria
" ci commuove; ma noi desidererem=
"mo di poter sopportare la miseria come
" questo grand'uomo.

" L'espressione di un'anima
" tanto grande è di molto superiore
" all'imitazione della bella natura.
" L'artista dovette sentire in sè stes=
" so la potenza dello spirito che im=
" presse nel suo marmo. La Grecia
" aveva in una stessa persona l'ar=
" tista ed il filosofo e più di un Me=

"tradoro. La filosofia porgeva la ma=
"no all'arte ed infondeva alle sue
"figure anime più che comuni, ecc.".

L'osservazione fondamen=
tale che il dolore sul volto del Lao=
coonte non si mostri con quella vee=
menza che la sua violenza lascie=
rebbe supporre, è giustissima. È
altresì incontestabile che la sapien=
za dell'artista brilla specialmen=
te in questo punto, che, per un me=
diocre conoscitore, sarebbe stato moti=
vo di accusarlo d'essere rimasto al
di sotto della natura e di non avere
raggiunto il vero patetico del dolore.

Però quanto al motivo che

il sign. Winkelmann dà a questa sapienza e nella generalità della regola che ne deduce oso essere d'altra opinione.

Confesso che anzi tutto mi stupì lo sguardo di disapprovazione gettato a Virgilio e poi il confronto col Filottete. Di qui partendo esporrò i miei pensieri appunto in quell'ordine che in me si sono sviluppati.

"Laocoonte soffre come il Fi-
"lottete di Sofocle." Come soffre costui?
È strano che le sue sofferenze ci abbiano lasciato impressioni tanto diverse. I lamenti, le strida, le fiere im-

precazioni con cui il suo dolore riempiva il campo e disturbava tutti i sacrificii, tutte le sacre funzioni non risuonavano meno terribili per l'isola deserta e furono essi che colà lo fecero esiliare. Quali accenti di sdegno, d'angoscia, di disperazione dei quali, anche il poeta nella produzione, fece echeggiare il teatro.— Il terzo atto di questa tragedia fu trovato incomparabilmente più breve degli altri. Da ciò si vede, dicono i critici (2) che agli antichi poco importava l'uguale durata degli atti. Lo credo io pure, ma vorrei pertanto riferi=

mi ad un altro esempio piuttosto che a questo. Le lamentevoli esclamazioni, i gemiti, gl'interrotti ἆ, ἆ, φευ, ἀτταται, ὤμοι, μοι! i παπα, παπα, che occupano intiere linee di questo atto e che dovevano essere declamati con tutt'altri prolungamenti e sospensioni, di quanto sia necessario in una parlata corrente hanno reso, senza dubbio, la rappresentazione di esso atto di durata presso a poco eguale a quella degli altri. Al lettore pare assai più breve di quanto sarà sembrato agli spettatori.

Gridare è l'espressione naturale del dolore corporale. Gli eroi fe=

riti di Omero non di rado cadono gridando. Venere, scalfitta, grida altamente (3); e ciò non per descriverla qual molle Dea della voluttà, ma bensì per dare alla natura soffrente il suo diritto. Poiché lo stesso eneo Marte, toccato dalla lancia di Diomede, emette tali urli, come se gridassero contemporaneamente dieci mila guerrieri furibondi; sì che ambe le armate si spaventarono (4.)

Daltronde, per quanto Omero innalzi i suoi eroi al di sopra della natura umana, pure, riguardo alla sensazione dei dolori e

delle offese, alla manifestazione di questa sensazione per mezzo o di grida, o di pianti, o di invettive, essi le rimangono sempre fedeli. Nelle azioni sono creature di specie più elevata; nelle sensazioni sono veri uomini.

Ben so che noi, Europei raffinati, di una posterità più saggia, sappiamo meglio dominare la nostra bocca ed i nostri occhi. Civiltà e convenienza vietano grida e pianti. Il valore attivo della prima rozza età si tramutò appo noi in passivo. Eppure quegli stessi nostri antenati erano in questo più grandi che in quello. Ma i nostri antenati erano

barbari. Soffocare tutti i dolori, aspettare con occhio fermo i colpi della morte, morire ridendo tra i morsi dell'angue, non piangere nè i suoi peccati nè la perdita del più caro amico, sono tratti dell'antico nordico eroismo, (S.) Palnatoko diede per legge ai suoi Jomsburghesi: di non temere nulla e di nemmeno pronunciare il vocabolo: "paura."

Non così il greco! Egli sentiva e temeva, esternava i suoi dolori ed i suoi affanni, non si vergognava di nessuna delle debolezze umane di cui nessuna però

lo doveva trattenere dalla via del=
l'onore e dall'adempimento del suo
dovere. Ciò che presso il quel barbaro
derivava da rozzezza e da asprez=
za, era in lui il risultato di massime
fondamentali. Il suo eroismo era co=
me le scintille nascoste della selce
le quali, finchè una forza esterna non
le sveglia, riposano tranquille e non
tolgono alla pietra nè la sua chiarez=
za nè la sua freddezza. L'eroismo
del barbaro era una fiamma sfavil=
lante, divoratrice che sempre imper=
versava e struggeva in lui, o per lo me=
no oscurava, qualsiasi altra buona
qualità. — Se Omero conduce i Troia=

ni alla pugna con urla selvaggie, i Greci invece con risoluto silenzio, osservano giustamente i commentatori che, per tale modo, il poeta volle descrivere quelli come barbari, questi quali popoli inciviliti. Mi meraviglio che non abbiano notato altrove un simile contrapposto caratteristico (6.)

Le armate nemiche hanno contratto una tregua e sono occupate a bruciare i loro morti; la qual cosa, d'ambe le parti, si passa non senza calde lacrime; δακρυα θερμα χεοντες. Ma Priamo vieta ai Troiani di piangere; οὐδ' εἰα κλαιειν Πριαμος μεγας. Vieta

loro di piangere, dice la Dacier, perché teme ch'essi si affievoliscano troppo e l'indomani vadino alla pugna con minor coraggio. Bene; però domando: perché solo Priamo deve temere siffatta cosa? Perché Agamennone non comparte ai suoi Greci lo stesso divieto? Il senno del poeta è più profondo. Ei vuole insegnarci che soltanto il Greco, incivilito, può piangere ed esser valoroso nel medesimo tempo, mentrechè, per esser tale, il Troiano, barbaro, deve prima soffocare ogni natura. Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν fa dire altrove (7) dall'assennato figlio del saggio Nestore

È cosa rimarcabile che fra le poche tragedie che dall'antichità giunsero fino a noi se ne trovino due in cui il dolore materiale non è la parte meno importante della disgrazia che colpisce l'eroe sofferente. Oltre al Filottete l'Ercole morente. Ed anche questo Sofocle fa lamentare, gemere, piangere, gridare. Sien grazie ai nostri gentili vicini, questi maestri del convenevole, se oramai un Filottete gemente, un Ercole che grida, sarebbero pel teatro personaggi ridicolissimi ed insopportabilissimi. Uno dei loro più recenti poeti si è ben-

si provato ad un Filottete. Ma gli era forse concesso di tentare di ~~dar~~ presentare loro il Filottete vero?

Tra le opere di Sofocle che andarono perdute vi è pure un "Laocoonte." Oh se il Destino ci avesse concesso anche questo Laocoonte! Dai lievi cenni che di lui fanno alcuni antichi grammatici non si può giudicare come il poeta abbia trattato questo soggetto. Sono pertanto certo che non avrà descritto Laocoonte più stoicamente dell Filottete e dell'Ercole. Tutto ciò che è stoico non è teatrale e la nostra compassione è sempre proporzionata al dolore

manifestato dal soggetto interessante. Se lo si vede sopportare la sua miseria con anima grande, questa desterà bensì la nostra ammirazione; ma l'ammirazione è un freddo affetto il di cui passivo stupore esclude ogni altra più viva passione come ogni altra chiara idea.

Ne deduco quindi: Se la manifestazione del dolore materiale per mezzo di grida, specialmente secondo il modo di pensare degli antichi Greci, può benissimo sussistere con un'anima grande: l'espressione di una tale anima non può

essere il motivo per cui l'artista, ciò nondimeno, s'astenne d'imitare nel suo marmo questo gridare, ma deve esservi un altro motivo se, in questo, si scosta dal suo competitore, il poeta, il quale esprime queste grida col miglior proposito.

II.

Sia favola o storia che l'amore abbia fatto la prima prova nelle arti plastiche, certo è che non si stancò di guidare la mano ai grandi maestri antichi. Poichè se ora, generalmente, la pittura, quale arte

che riproduce gli oggetti su di una superficie piana, viene esercitata in tutta la sua estensione: il saggio Greco invece le aveva imposto confini molto più ristretti e limitatala alla sola imitazione dei corpi belli. L'artista non ritraeva che il bello; e pur anco il bello comune, il bello di specie inferiori non era per lui altro che soggetto casuale, esercizio, ricreazione. Nell'opera sua doveva entusiasmare già la perfezione del soggetto stesso; egli era troppo grande per desiderare che l'osservatore si contentasse del

solo freddo piacere che deriva dalla rassomiglianza ottenuta e dalla considerazione della sua abilità. Nulla, nell'arte sua, avea di più caro, nulla parevagli più nobile che lo scopo finale dell'arte.

"Chi ti vorrà dipingere, "se nessuno ti vuole vedere?" dicea un antico epigrammatico (1) a proposito d'un uomo di bruttissime forme. Più di un artista moderno direbbe: "Sii deforme quanto è possibile, io ti dipingerò; nessuno ti "guarda volentieri; si guarderà "volentieri il mio quadro, non già

"perchè te riproduce, ma perchè
"è un saggio dell'arte mia che sep=
"pe imitare così fedelmente un tal
"mostro."

Certo l'inclinazione a que=
sta esagerata millanteria è trop=
po naturale in quelle grette capa=
cità che non vengono nobilitate
dal valore dei loro soggetti; se non
che nemmeno i Greci avrebbero do=
vuto avere il loro Pausone, il loro
Pireico. Li ebbero; ma era loro resa
severa giustizia. Pausone il quale
si tenea ancora al di sotto del bello del=
la natura comune, il di cui basso
gusto preferiva riprodurre (2) il

difettoso ed il brutto della forma umana, viveva nella più sprezzabile miseria (3.) A Piraico, che dipingeva botteghe di barbieri, laboratorii sudicii, asini ed erbaggi da cucina con tutta la diligenza di un Fiammingo. come se tali cose avessero in natura tanta attraenza e si vedessero così di rado, fu dato il sopranome di "riparografo" = pittore di sozzure, (4.) quantunque il ricco voluttuoso acquistasse le sue opere a peso d'oro onde, anche per via di questo valore immaginario, venire in aiuto della loro nullità.

Il magistrato stesso non stimava cosa indegna della sua attenzione

di tenere con forza l'artista nella sua vera sfera. È nota la legge dei Tebani che gli comandava di abbellire colla imitazione e che con pene gli proibiva il contrario. Non era già una legge contro il guastalarte come d'ordinario (e dallo stesso Giunio) si crede. Essa condannava i greci Ghezzi; l'indecorosa attitudine di ottenere la rassomiglianza esagerando le parti brutte dell'originale, in una parola: la caricatura.

Appunto dallo spirito del bello era pure derivata la legge degli Ellanodici. A ciascuno dei vincitori dei giuochi olim=

pici era eretta una statua, ma
solo a chi aveva vinto tre volte
si erigeva una iconica (statua ri=
tratto.)(6.) Non troppi dovevano essere,
tra le opere d'arte, i ritratti me=
diocri. Poiché, sebbene anche il ri=
tratto ammetta un ideale, vi deve
però dominare la rassomiglianza;
è l'ideale di una certa persona, non
quello dell'uomo in generale.

Noi ridiamo, ma non sem=
pre con ragione, leggendo che presso
gli antichi le arti erano altresì sog=
gette alle leggi civili. Senza dubbio
le leggi non debbono arrogarsi nes=
sun diritto sulle scienze, che lo sco=

po di queste è la verità. La verità è necessaria all'anima, e sarebbe tirannia ~~f~~ farle la menoma violenza nella soddisfazione di questo bisogno essenziale. Invece, lo scopo delle arti è il piacere e del piacere si può far a meno. Può dunque certo dipendere dal legislatore, qual genere di piacere ed in quale proporzione egli voglia concedere ogni genere del medesimo.

Le arti plastiche in particolare, oltre all'influenza ~~[illegible]~~ immancabile che hanno sul carattere della nazione possono produrre un effetto che esige l'immediata

sorveglianza della legge. Se uomini belli producevano delle belle statue, questi reagivano di bel modo su quelli e lo stato era debitore alla bellezza delle une della bellezza degli altri. Presso di noi la tenera immaginazione delle madri sembra manifestarsi soltanto in mostri.

Da questo punto di vista parmi scorgere alcunchè di vero in certi racconti antichi che si rigettano addirittura quali menzogne. Le madri di Aristomene, di Aristodemo, d'Alessandro il grande, Scipione, Augusto, di Galerio, tutte, nella loro gravidanza, sognarono di prati=

care con un serpe. Il serpe era il simbolo della divinità (7) e rare volte le belle statue ed i bei quadri di Bacco, d'Apollo, Mercurio, di Ercole ne erano privi. Quelle oneste donne avevano durante il giorno pasciuto i loro occhi coll'imagine del Dio ed il sogno confuso ridestava la figura dell'animale. Per tal modo salvò il sogno e non curò l'interpretazione che davano ~~l'orgoglio~~ l'orgoglio dei loro figli e l'impudenza degli adulatori. Poiché vi dovea ben essere una ragione se ~~l'adulte-ra fantasia~~ l'immaginario adulterio era sempre con un

serpe.

Ma ho deviato. Volevo soltanto constatare che presso gli antichi la bellezza era la prima legge delle arti belle.

Ciò fatto ne segue necessariamente che tutto il resto a cui queste arti possono estendersi, se incomportabile colla bellezza ha dovuto cedere affatto ad essa, se comportabile ha dovuto per lo meno esserle subordinato.

Mi fermerò all'espressione. V'hanno passioni e gradi delle passioni che si esprimono sul volto con contrazioni bruttissime e danno al cor-

po movimenti tanto violenti che tutte le belle linee che lo circoscrivono in stato tranquillo si perdono. Da questi gli antichi artisti o si astenevano affatto o li limitavano in gradi più miti nei quali sono ancora capaci di una misura di bellezza.

Furore e disperazione non deturpavano nessuna delle loro opere. Oso affermare che non hanno mai fatto una Furia (8.)

L'ira mitigavano in severità. Nel poeta era l'irato Giove che scagliava il fulmine; nell'artista soltanto il severo.

L'angoscia era modificata in mestizia. E quando questa modifica=zione non potea aver luogo, quando l'angoscia sarebbe stata tanto denigrante quanto deturpevole... che cosa fece Timante? È conosciuto il suo quadro, il sacrifizio d'Ifigenia, in cui, avendo egli compartito a tutti gli astanti il grado di mestizia che propriamente a loro si conveniva, velò il volto del padre come quello che avrebbe dovuto dimostrare il grado massimo, e, a questo pro=posito, si son dette molte gentili coserelle. Si era, dice questi (9.), talmente esaurito nelle meste fisionomie che disperava di poter darne al padre una più mesta. Con=fessò così, dice quell'altro (10.) che in tali

sciogliere il cordoglio di un pa=
dre è superiore ad ogni espressio=
ne. Per parte mia non ci veggo
nè l'impossibilità dell'artista
nè l'impossibilità dell'arte. Col
grado dell'affetto si rafforzano
pure i tratti corrispondenti del
volto; il grado massimo ha i tratti
più decisivi e nulla è più fa=
cile all'arte che di esprimere
questi. Ma Timante conosce=
va i limiti che le Grazie pon=
gono all'arte sua. Sapeva che
il dolore che si conveniva ad Aga=
mennone come padre si mani=
festa con delle contrazioni che

sono sempre brutte. Egli andò fin dove l'espressione si poteva collegare colla bellezza e colla dignità. Volentieri si avrebbe schivato il brutto, volentieri l'avrebbe modificato; ma siccome ciò non gli era permesso dalla sua composizione, cosa gli restava se non di coprirlo? — Ciò che non potè dipingere, lasciò indovinare. Insomma questo coprimento è un sacrificio che l'artista fece alla bellezza. È un esempio ~~che~~ non ~~insegna~~ del come si debba portare l'espressione oltre i limiti dell'arte, ma bensì come si debba sottoporla alla prima legge dell'arte, la legge dell'estetica.

Ora applicando questo al Laocoonte è chiara la ragione che cerco. L'artista lavorava col concetto della più alta bellezza tra le ammesse circostanze del dolore corporale. Questo, in tutta la sua violenza deformatrice, non si poteva collegare con quella. Perciò lo dovette modificare; dovette ridurre le strida in sospiri, non perchè le strida tradiscano un'anima bassa, ma perchè deturpano il volto in modo tedioso. Apriamo, in pensiero, la bocca al Laocoonte e si giudichi; facciamolo gridare

e si guardi. Era una figura che infondeva compassione perchè dimostrava bellezza e dolore in pari tempo; ora è diventata una figura brutta ed orribile da cui volentieri si torce il viso, perchè la vista del dolore eccita tedio, senza che la bellezza del soggetto sofferente possa cambiare questo tedio nel dolce sentimento della commiserazione.

La sola ampia apertura della bocca, (senza notare quanto anche le altre parti del corpo vengono contorte e spostate violentemente e spiacevolmente) è nella pittura una macchia, nella scoltura una profondità che produce sgra=

devolissimo effetto. Montfaucon dimostrò poco buon gusto dando per un Giove che pronuncia oracoli una testa antica, barbuta e colla bocca aperta (11.) Un Dio ha forse bisogno di gridare per svelare l'avvenire? Un contorno più gradevole della bocca renderebbe forse sospette le sue parole? Neppure credo a Valerio, che Aiace, nel suddetto quadro di Timante, gridasse (12.) Assai peggiori artisti del tempo della decadenza dell'arte, non fanno, nemmeno ai barbari più selvaggi, aprire la bocca fino alle grida quando sotto

il ferro del vincitore sono assaliti da terrore e da angoscia mortale (13.)

È certo che siffatta riduzione dell'estremo dolore ad un grado inferiore di sentimento è stata visibile in parecchie opere d'arte antiche. L'Ercole sofferente nella tunica avvelenata, di un antico ed ignoto artefice, non era il sofocleo il quale emetteva grida così terribili che ne rimbombavano le rupi locresi e i promontorii dell'Eubea. Era più cupo che furibondo (14.) Il Filottete di Pitagora Leontino pareva partecipare il suo dolore all'osservatore;

il quale effetto sarebbe stato impedito dal menomo tratto cattivo. Si domanderà forse donde io sappia che questo maestro abbia fatto una statua del Filottete? Da un passo di Plinio falsificato o mutilato in modo così evidente che non avrebbe dovuto aspettare la mia correzione (1).

III.

Ma come si è detto, l'arte, nei tempi moderni, estese incomparabilmente i suoi confini. La sua imitazione, dicesi, abbraccia tutta quanta la na=

tura visibile di cui il bello è solo piccola parte. Verità ed espressione essere la sua prima legge e siccome la natura stessa sacrifica sempre la bellezza a più alti propositi, così dover pure l'artista subordinarla al suo scopo universale e non seguirla più di quanto permettono verità ed espressione; bastare, che per mezzo della verità e dell'espressione ~~io~~ il bruttissimo della natura venga mutato in un bello dell'arte.

Posto si volessero, per ora, lasciare tali concetti incontrastati nel loro merito o demerito: non vi dovrebbero essere

altre considerazioni a fare; da loro indipendenti, perchè l'artista, ciò nondimeno, debba por modo nell'espressione e non debba mai scerla dal punto estremo dell'azione.

Credo, il momento unico a cui i limiti materiali dell'arte collegano tutte le loro imitazioni, guiderà a tali considerazioni.

Non potendo l'artista cogliere dalla sempre mutabile natura che un solo momento e questo per di più, specialmente il pittore, da un solo punto di vista; essendo però le ~~sue~~ opere fatte non per essere vedute così di passaggio, ma per es=

sere osservate lungamente e ripetu=
tamente: è certo che quell'unico mo=
mento e quell'unico punto di vista
non ~~pur~~ potrà essere scelto abbastanza fe=
condo. Fecondo è solamente ciò che la=
scia libero campo alla fantasia. Quan=
to più noi vediamo, tanto più dobbia=
mo pensare. Quanto più pensiamo, tan=
to più dobbiamo credere di vedere. In
tutto il corso di un affetto non vi ha
istante più scevro di questo vantag=
gio che il grado massimo di esso affetto. ~~del medesi=
mo~~. Oltre a questo non vi è più nul=
la e mostrare l'estremo all'occhio
equivale a legare le ali alla fanta=
sia ~~ad~~ e ad obbligarla, non potendo essa

oltrepassare l'impressione sensibile, ad occuparsi di immagini inferiori ~~a questi~~ a questa, quindi più deboli, a mezzo delle quali essa sfugge la pienezza visibile dell'espressione come un suo confine. Dunque, se ~~[illegible]~~ Laocoonte sospira, la nostra immaginazione può udirlo a gridare; ma s'egli grida non può, da tale ~~idea~~ presentazione, né scendere né salire d'un grado senza scorgerlo in uno stato più passivo, quindi meno interessante. O l'udrà appena a gemere o lo vedrà già morto.

Inoltre: questo unico mo-

mento ricevendo dall'arte una du=
rata immutabile: non dovrà espri=
mere nulla che si possa immagina=
re transitorio. Tutti i fenomeni al=
la cui natura, secondo le nostre idee,
è da ~~noi~~ noi attribuita la possibilità
di apparire e sparire improvvisamen=
te e di essere ciò che sono, solo un
istante, tutti questi fenomeni, gra=
devoli o terribili, ~~quando~~ ottengono
quella permanenza nell'arte un
aspetto così contronaturale che, ogni
qualvolta si guardano, l'impressio=
ne diminuisce e alla fin fine pro=
veremo nausea o raccapriccio ~~da~~
per tutto il soggetto. La Mettrie

che si fece ritrarre in pittura ed in incisione quale un secondo Democrito, ride solo le prime volte che lo si vede. Osservatelo più sovente ed il filosofo diverrà un vanarello, il suo riso un sogghigno. Così avviene del gridare. Il dolore acuto, che strappa le grida, o si calma tosto o distrugge il paziente. Dunque, se anche l'uomo pazientissimo e fortissimo grida, non grida però continuamente. Ed è soltanto questa continuazione apparente nell'imitazione materiale dell'arte che renderebbe il suo gridare come debolezza femminea

come puerile insofferenza. La quale cosa, per lo meno, l'autore del Laocoonte dovette evitare, se anche le grida non avessero danneggiato la bellezza, foss'anche stato concesso all'arte sua di esprimere dolore senza estetica.

Fra gli antichi pittori sembra che Timomaco abbia scelto di preferenza soggetti di estremo affetto. L'Aiace furibondo, l'infanticida Medea erano quadri di grido. Ma dalle descrizioni che ne abbiamo, risulta che egli seppe eccellentemente comprendere e collegare insieme quel momen=

to, in cui l'osservatore non tanto vede l'estremo quanto lo immagina, col momento a cui non si unisce tanto necessariamente il concetto ~~del transitorio~~ di transitorietà da doverci rendere spiacevole la sua continuazione nell'arte. Egli non avea rappresentato Medea nel momento in cui veramente uccide i suoi figli, ma alcuni istanti prima, quando l'amore materno è ancora in lotta colla gelosia. Noi prevediamo la fine di questa lotta. Noi tremiamo avanti tratto, ~~vedendo~~ solo vedendo la crudele Medea e la nostra immaginazione va molto

più oltre di tutto quanto il pittore ci po-
trebbe presentare ~~[illegible]~~ in questo terribi-
le momento. Ma appunto per que-
sto, l'irresolutezza ~~di Medea nel~~
permanente di Medea nell'arte
ci offende tanto poco che piuttosto de-
sideriamo che anche in natura si
fosse arrestata a quel punto, che
la lotta delle passioni non si fosse
mai decisa o fosse almeno durata
fino a tanto che, tempo e riflessio-
ne avessero mitigato il ~~[illegible]~~ fu-
rore e assicurato la vittoria ai
sentimenti materni. Questa sa-
pienza ~~di Timomaco~~ aveva pure
attirato a Timomaco molte e

grandi lodi e lo avevan di gran
lunga innalzato al di sopra di
un altro pittore sconosciuto che
era stato sì poco ~~intelligente~~ assennato da
dipingere Medea nel colmo del
suo delirio dando così a questo
grado repentinamente fuga=
ce dell'estremo furore una
durata che si ribella ad ogni
natura. Il poeta (1) che in pro=
posito lo biasima dice perciò
molto assennatamente apo=
strofando il quadro stesso: "Sei
dunque sempre assetata del san=
"gue dei tuoi figli. Havvi dun=
"que sempre un nuovo Giasone,

"una nuova Creusa ad esasperar-
"ti incessantemente? Vattene al
"al diavolo anche in effigie!" sog-
giunge pien di dispetto.

Dell'Aiace furibondo di Timomaco si può giudicare dalla menzione che ne fa Filostrato (2.) Aiace non era raffigurato mentre infuriava tra le mandre e inceppava ed uccideva ~~buoi e agnel~~ manzi e becchi per uomini. Ma l'artista lo rappresentò quando, dopo questa pazza ~~cosa~~ azione siede là spossato e va deliberando di torsi la vita. E quest'è invero l'Ajace furibondo; non perchè ora appunto è fuor

di senno, ma perchè si scorge che lo è stato; perchè si può percepi=re l'enormità del suo delirio dalla disperatissima vergogna che egli stesso ora ne sente. La tem=pesta si ravvisa nelle rovine e nei cadaveri che gettò alla terra.

IV.

Riandando le ragioni citate per cui l'autore del Lao=coonte dovette por modo nell'e=spressione del dolore corporale, trovo che tutte quante deriva=nono dalla natura propria del=l'arte e dai suoi limiti e esi=

genze necessarie. Difficilmente dunque se ne potrebbe applicare alcuna alla poesia.

Senza indagare quanto possa riuscire al poeta descrivere la bellezza corporale, è pertanto incontrastabile che ~~è~~ essendo l'intiero regno della perfezione aperto alla sua imitazione, quell'involucro visibile, pel quale la perfezione diventa bellezza, può essere soltanto uno degli infimi mezzi da lui impiegati per interessarci per ~~le sue~~ i suoi personaggi. Sovente egli trascura affatto questo mezzo, sicuro che, quando il suo eroe ha guadagnato la nostra simpatia, le sue qualità o

ci occupano talmente che più non pensiamo alla forma corporale ovvero, se ci pensiamo, ci lusingano di modo che glie ne attribuiremo una, se non bella, almeno indifferente. Meno ancora potrà, in ogni singolo tratto, non destinato espressamente per la vista, over tuttavia riguardo a questo senso. Se il Laocoonte di Virgilio grida, a chi mai verrà in capo che per gridare sia necessario una ~~grande~~ boccaccia ~~a~~ e che questa produca brutto effetto? "Clamores horrendos "ad sidera tollit" è un tratto sublime per l'udito, sia per

la vista ciò che si vuole. Per colui che, in questo passo, desidera un bel quadro, il poeta sbagliò affatto strada.

Nulla inoltre costringe il poeta a concentrare il suo quadro in un unico momento. Se gli aggrada, prende ognuna delle sue azioni dalla loro origine e, con tutte le modificazioni possibili, le conduce fino al loro termine. Ognuna di queste modificazioni che all'artista costerebbe un'intera opera speciale, a lui costa un solo tratto; e se questo, considerato per sè, offendesse l'imagi-

nazione dell'uditore, o fu siffatta=
mente preparato da quanto precede, op=
pure così raddolcito e bonificato da
quanto segue che, nell'assieme, perde
la sua singola impressione e produce
il miglior effetto del mondo. Ora, quan=
d'anche fosse davvero sconvenevole ad
un uomo di gridare nella veemenza
del dolore, come mai potrà questa
lieve e passeggiera sconvenevolezza
pregiudicarsi quegli che, già per al=
tre virtù, ha la nostra affezione?
Il Laocoonte di Virgilio grida, ma
questo Laocoonte che grida è pur sem=
pre quello che già conosciamo ed
amiamo qual prudentissimo patrio=

ta ed affettuosissimo padre. ~~Anco~~ Dei suoi alti lamenti non accagioneremo il suo carattere, ma soltanto il suo dolore insopportabile. Solo questo udiamo nelle sue grida ed il poeta potea rendercelo sensibile soltanto per via di queste grida.

Chi lo biasimerà ancora? Chi non dovrà piuttosto confessare: se l'artista ha fatto bene a non far gridare Laocoonte, parimenti ha fatto bene il poeta facendolo gridare?

Ma Virgilio non è che poeta narratore. Nella sua giustificazione sarà anche compreso il poeta drammatico? La descrizione delle grida di alcuno produce una

impressione diversa dalle grida stesse.
Il dramma, destinato alla pittura viva dell'attore, dovrebbe forse appunto perciò attenersi più rigorosamente alle leggi della pittura materiale. In esso non soltanto crediamo di udire e di vedere un Filottete a gridare, ma lo vediamo e lo udiamo davvero. Quanto più l'attore si avvicina alla natura, tanto più sensibilmente la nostra vista ed il nostro udito dovranno esserne offesi; poichè è incontrastabile che lo sono in natura quando intendono sì forti e violenti espressioni di dolore. Inoltre il dolore corporale non è atto a produrre la compassione che possono ~~svegliare~~ suscita-

re altri mali. La nostra fantasia può discernere troppo poco in esso, per che la sola sua vista possa produrre in noi qualcosa di un senso adeguato. Quindi se Sofocle fa siffattamente gemere e piangere Filottete, stridere e ruggire Ercole, potrebbe di lieve aver trasgredito una convenienza non soltanto arbitraria, ma sibbene fondata nell'essere stesso delle nostre sensazioni. I circostanti sono nell'impossibilità di partecipare tanto del loro dolore, quanto questi sfrenati sfoghi sembrano esigere. A noi spettatori essi parranno relativamente freddi e tuttavia non possiamo altrimenti che considerare la loro pietà qua=

le misura della nostra. Arrogi che, difficilmente o mai, l'attore può portare la rappresentazione del dolore fisico fino all'illusione; e chi sa se i poeti drammatici moderni non meritano piuttosto lode che biasimo se, o evitarono addirittura questo scoglio, oppure lo costeggiarono appena con una leggiera barchetta?

Quante cose, in teoria, non sembrerebbero incontestabili se al genio non fosse riuscito di provare il contrario col fatto. Tutte queste considerazioni non sono senza fondamento, eppure il Filottete resta uno dei più ~~[illegible]~~ d'opera del teatro. Che, una

parte non storica Sofocle propriamente, e solo mentre egli non cura l'altra parte di esse, raggiunse bellezze che il timido critico, senza questo esempio, non avrebbe mai sognato. Le annotazioni seguenti lo dimostreranno più chiaramente.

1. Quanto meravigliosamente ha saputo il poeta rafforzare ed ampliare l'idea del dolore corporale! Egli scelse una ferita.... (giacchè si possono prendere in considerazione anche le circostanze storiche, come se queste fossero state dipendenti dalla sua scelta, in quanto che, appunto per queste circostanze a lui favorevoli, egli scelse l'intiera storia).... egli scelse, dico, una

ferita e non una malattia interna; perchè di quella possiamo farci un'idea più viva che di questa, sebbene sia parimenti dolorosa. L'interna simpatetica fiamma che struggeva Meleagro, quando sua madre nel fatale incendio, lo sacrificò al suo furore di sorella, sarebbe perciò meno teatrale di una ferita. E questa ferita era una punizione divina. Un veleno più che naturale vi agiva acerbo ed incessante e solo un assalto più forte di dolore aveva il suo tempo fisso, dopo il quale l'infelice cadeva in un sonno profondo in cui

la sua natura estenuata doveva riaversi, per poter riprendere la medesima via del tormento. Chateaubriand lo fa soltanto ferito dal dardo avvelenato di un Troiano. Cosa possiamo aspettarci da un caso tanto comune a cui, nelle antiche battaglie ognuno era esposto? come mai dunque solo pel Filottete ebbe conseguenze così terribili? Un veleno naturale che agisce nove interi anni senza uccidere è inoltre ancora di gran lunga più inverosimile di tutto quanto il favoloso e meraviglioso di cui il Greco lo ha rivestito.

2. Per quanto grandi e ga-

ventevoli egli abbia fatto i dolori fisici del suo eroe, sentì tuttavia che, da soli, non sarebbero stati sufficienti a ridestare un grado considerevole di pietà. Li collegò perciò con altri mali i quali pure, considerati a parte, non potevano commuovere gran fatto, ma che, per questo collegamento ricevettero una tinta tanto melanconica, quanto in contraccambio compartivano ai dolori corporali. Questi mali erano: assoluta privazione dell'umana società, fame ed ogni disagio ~~incomodità~~ della

vita a cui uno è esposto sotto un ri=
gido cielo ed in tale abbandono (1.)
Figuriamoci un uomo in que=
ste circostanze, ma che abbia salu=
te, forza ed industria ed ecco un
Robinson Crusoè il quale ha poco
diritto alla nostra commisera=
zione, quantunque la sua sorte
non ci sia del resto affatto indif=
ferente. Poichè di rado siamo tan=
to contenti della società umana
che la pace che godiamo fuori della
medesima non ci debba parere assai
attraente, specialmente coll'idea che
lusinga ciascun individuo di pote=
re poco a poco fare a meno dell'assisten=

za altrui. D'altra parte figuriamo=
ci un uomo affetto da dolorosissima
malattia disperata, ma circondato da
compiacenti amici, i quali non gli
lasciano mancare nulla e che, per
quanto sta in loro, alleviano i suoi ma=
li, coi quali egli può apertamente lamen=
tarsi e corrucciarsi; senza dubbio avremo
compassione di lui, ma questa compas=
sione non durerà a lungo ed alla fin
fine crolleremo il capo e lo incoragge=
remo ad aver pazienza. Soltanto quan=
do ambi i casi si accordano, quando
il solitario non è pur anco padrone
del suo corpo, quando appunto viene aiu=
ta l'ammalato più di quanto può

aiutarsi da per sé ed i suoi lamenti si perdono nell'aere deserto: allora vediamo tutta la miseria che può colpire l'umana natura piombare sull'infelice ed ogni lontano pensiero col quale noi ci figuriamo nel suo stato eccita raccapriccio e terrore. Non ravvisiamo davanti a noi null'altro che la disperazione nella sua spaventevolissima figura e nessuna pietà è più intensa, nessuna strugge più l'anima che quella che si accoppia colle idee della disperazione. Di questo genere è la pietà che proviamo per Filottete e la proviamo in massimo grado nel momento in cui lo vediamo pur

derubato del suo arco, unico sostegno della sua miserabilissima esistenza. — Oh Francese mio che non avesti né ingegno per riflettere a questo, né cuore per sentirlo! O se lo hai avuto ~~[illegible]~~ fosti abbastanza piccolo da sacrificar tutto al gusto meschino della tua nazione. Chateaubriand dà a Filottete compagnia. Una principessa di lui figlia viene a trovarlo nell'isola deserta. E neppur ella è sola, ma ha seco la sua aia, cosa di cui non so chi n'ebbe più bisogno, se la principessa od il poeta. Tutto l'ammirabile motivo dell'arco egli mise affatto in non cale. In ri-

cambio agiscono i begli occhi. Sicuramente arco e dardi avrebbero dilettato assai l'eroica gioventù francese. Nulla invece è più severo che l'ira di due occhi belli. Il Greco ci martirizza coll'orribile timore che il povero Filottete debba rimanere in quest'isola deserta senza il suo arco e perire miseramente. Il Francese conosce una via più sicura per giungere ai nostri cuori: ci lascia [redacted] temere che il figlio d'Achille debba partirsene senza la sua principessa. Questo si chiama, dissero gli stessi critici parigini, trionfare degli antichi ed uno propose di chiama=

re l'opera drammatica di Chateaubrun "la difficulté vaincue" (2.)

3. Dopo l'effetto dell'assieme consideriamo le singole scene, nelle quali Filottete non è più l'egro abbandonato; quando ha speranza di lasciare ben tosto quel desolato deserto e di ritornare nel suo regno, quando insomma tutta la sua disgrazia si riduce alla sua ferita dolorosa. Egli geme, grida, è assalito da orribilissime convulsioni. A questo punto è propriamente diretta l'obbiezione della convenienza

offesa; è un Inglese che fa que=
sta obbiezione; persona adun=
que da non supporsi tanto fa=
cilmente di falsa delicatezza.
Come già si è detto ei ne dà pu=
re una validissima ragione.
Tutte le sensazioni e passioni, di=
c'egli, colle quali solo ~~poco~~ pochissimo possia=
mo simpatizzare, diviscono scon=
venevoli se si esprimono in modo
troppo violente (3.) "Per tale moti=
„ vo non vi ha nulla di più scon=
„ venevole e indegno per un uomo
„ che il non saper sopportare con
„ pazienza il dolore, anche il più
„ acuto, ma piange e grida. Col do=

"lore corporale c'è bensì una sim=
"patia. Vedendo alcuno che sta
"per ricevere una percossa sul
"braccio o sulla gamba, natu=
"ralmente trasaliremo e ritireremo
"il nostro proprio braccio o la no=
"stra gamba; se la percossa succe=
"de veramente la sentiremo, in
"certo qual modo, quanto quello
"che essa colpì. Tuttavia è cer=
"to che il male che ne provia=
"mo è affatto inconsiderevole;
"quindi, se il percosso emette alte
"grida, non mancheremo di sprez=
"zarlo appunto perchè non sia=
"mo in istato di gridare con for=

„te con'egli." — Non vi ha cosa più ingannevole che le leggi generali delle nostre sensazioni. Il loro tessuto è così fine ed intricato che ~~[illegible]~~ neppure alla più sottile speculazione è possibile afferrarne nettamente un solo filo e seguitarlo fra tutti gli altri che s'intrecciano. E s'anco ci riesce, a che giova? In natura non vi ha nessuna sensazione pura; per ognuna ne nascono mille altre, l'infima delle quali muta completamente la ~~f~~ sensazione fondamentale, di modo che eccezioni crescono su eccezioni le quali, in fine, limitano la legge medi=

ta universale od una sperimenta=
zione di pochi ~~casi~~ così speciali. — Noi
disprezziamo colui, dice l'Inglese, che
udiamo a gridare fortemente per i
dolori fisici. Ma non sempre, nè
alla prima volta, nè se vediamo ~~che~~
che il paziente fa tutto il ~~suo~~ possi=
bile per soffocare il suo dolore; nep=
pure se lo conosciamo per un uomo
di fermezza; ancor meno se lo ve=
diamo dar prova della sua fermez=
za perfino fra i tormenti; se ve=
diamo che questi lo possono bensì co=
stringere a gridare, ma a null'al=
tro, ch'egli si sottopone piuttosto al=
la lunga ~~ostinata~~ di questi tormen=
~~[illegible]~~
durata

ti che cambiare menomamente il suo modo di pensare, le sue decisioni, ~~[illegible]~~ benchè in questo cambiamento possa sperare la fine totale del suo dolore. Tutto ciò trovasi in Filottete. La grandezza morale consisteva appo gli antichi greci tanto in un amore immutabile verso gli amici, quanto in un odio implacabile contro i nemici. Filottete, ad onta di tutti i suoi martirii, non viene mai meno a questa grandezza. Il suo dolore non ha inaridito tanto i suoi occhi da non aver più lacrime pel destino dei vecchi amici. Il suo dolore non lo rese sì molle da

far sì che egli, onde liberarsene, perdoni ai suoi nemici e si lasci adoperare a ~~tutte~~ le loro mire egoistiche. Egli Ateniesi avrebbero dovuto spezzare questa rupe in forma umana perchè le onde che non la potevano scuotere la facevano però rintronare? – Confesso che in generale ho poco gusto per la filosofia di Cicerone, ma ~~mult~~ pochissimo per quella della tolleranza del dolore fisico di cui fa pompa nel secondo libro delle sue quistioni tusculane. Convien credere ch'egli voglia ammaestrare un gladiatore, tanto si adopra con

tro l'espressione esterna del dolore. In questa parve non vederci altro che l'impazienza, senza riflettere che, sovente, è affatto involontaria e che però il vero valore può solo dimostrarsi nelle azioni volontarie. Del Filottete di Sofocle non ode che le grida ed i pianti e passa sopra totalmente al resto del suo forte contegno. Altrimenti dove avrebbe preso occasione alla sua retorica sortita contro i poeti? « Essi ci renderanno molli introducendo sulla scena valorosissimi uomini che si lamentano. » Essi li debbono necessariamente far lamentare

poiché un teatro non è l'arena. Al gladiatore condannato o venale si addiceva di tutto fare, di tutto soffrire con convenienza. Nessun suono lamentevole doveva essere da lui emesso, né doveva lasciar scorgere alcuna dolorosa convulsione. Avendo le sue ferite, la sua morte da dilettare gli spettatori, l'arte doveva insegnare a nascondere ogni sensazione la cui minima manifestazione avrebbe ~~[illegible]~~ ridestato pietà e la pietà sovente eccitata avrebbe posto ben presto fine a questi giuochi impossibilmente crudeli.

Ma ciò che qui non si doveva ec=
citare, è l'unico scopo del teatro
tragico. I suoi eroi debbono dimo=
strare sentimento, debbono mani=
festare i loro dolori e lasciare
agire in ~~essi~~ sè la sola natura.
Se tradiscono addestramento ed af=
fettazione lasciano il nostro cuore
freddo; e, spadaccini in coturno,
possono tutt'al più essere ammi=
rati. Tale denominazione me=
ritano tutti i personaggi delle
con-dette tragedie di Seneca ed io
sono di ferma opinione che i
giuochi dei gladiatori furono
la causa principale per cui i

romani, nella tragedia, rimasero ancora tanto al di sotto della mediocrità. Nell'anfiteatro, dove a buon bisogno, un Ctesia (3), ma giammai un Sofocle potea studiare l'arte sua, gli spettatori impararono a misconoscere ogni natura. Il più gran genio tragico, abituato a queste artificiali scene di morte, doveva necessariamente cadere nell'ampollosità ed in azioni da Rodomonte. Ma come queste rodomontade non possono infondere vero eroismo,

tanto meno i lamenti di Filottete possono renderci molli. I lamenti sono di un uomo, ma le azioni sono di un eroe. Ambe queste cose costituiscono l'umano eroe il quale non è nè molle nè rigido, ma sembra or questo or quello, secondo esigono ora la natura, ora le massime ed il dovere. È quanto la sapienza può produrre di più alto e l'arte possa imitare.

4. Ma non basta che Sofocle abbia rassicurato il suo sensibile Filottete dal disprezzo, ~~ma~~ egli provvide altresì saggiamen=

te a tutto quello che, dall'osservazione dell'Inglese, si potrebbe dire contro di lui. Imperocchè, se non disprezziamo sempre quegli che grida per causa del dolore corporale, è per altro incontestabile che non sentiamo per lui tanta compassione quanto tali grida sembrano esigere. Dunque, come debbono comportarsi coloro che hanno da fare con Filottete? Debbono simulare un alto grado di commozione? Ciò è contro natura. Debbono dimostrarsi così freddi ed imbarazzati come si suol essere veramente

in simili casi? Ciò produrrebbe un'ingratissima dissonanza per lo spettatore. Ma, come dicemmo, Sofocle ha pur provvisto a questo. Cioè facendo sì che le persone secondarie abbiano il loro interesse proprio; di modo che l'impressione fatta su di loro dalle grida di Filottete non è l'unica cosa che le occupa, ~~[illegible] lo spettatore~~ di modo che lo spettatore non bada tanto alla sproporzione della loro pietà ~~per~~ per tali grida, ma piuttosto al cambiamento che per via di essa pietà, debole o forte che sia, succede o succedere dovrebbe nelle loro intenzioni e nei lo=

ro disegni. Neottolemo e il coro hanno ingannato il povero Filottete; essi riconoscono in qual disperazione lo precipiterà questa frode; or egli, innanzi ai loro occhi, è assalito dallo spasimo atroce; se questo spasimo non può ridestare in loro nessuna sensazione simpatica notevole, li può tuttavia indurre a rientrare in sè, ad aver riguardo a cotanta miseria e a non volerla accrescere con un tradimento. Ciò si attende lo spettatore e la sua attesa non si trova delusa dal

nobile Neottolemo. Filottete, pa=
drone dei suoi dolori, avrebbe tenuto
Neottolemo nella sua simulazione;
Filottete ~~dai~~ dai suoi dolori reso inca=
pace di qualsiasi simulazione, per
quanto gli sembra necessaria acciò=
che il suo futuro compagno di viag=
gio non si penta troppo presto della
promessa di prenderlo seco; Filottete,
che è tutta natura, riconduce
Neottolemo altresì alla sua na=
tura. Questa conversione è eccel=
lente e tanto più commovente in
quanto che è opera della sola uma=
nità. Nel dramma francese ci
hanno i begli occhi nuovamente la

loro parte (4.) Ma lasciamo stare questa parodia. — Sofocle, nelle Trachinie, usò il medesimo artifizio onde collegare un altro affetto colla compassione dei circostanti ~~dette dalle guida~~ che le grida pel dolore fisico dovrebbero produrre. Il dolore di Ercole non illanguidisce; ei lo spinge fino al delirio in cui egli non anela che vendetta. In tanto furore già aveva afferrato Lica e sfracellatolo contro la rupe. Il coro è di donne; tanto più naturalmente la paura ed il raccapriccio s'impossesserà di lui. Questo e l'incertezza se un Dio non

verrà ancora in aiuto d'Ercole, e se questi soggiacerà ai suoi mali, se forma il proprio e generale interesse il quale dalla commiserazione non riceve che una lieve sfumatura. Tosto che la fine è decisa pella concordanza degli oracoli, Ercole si tranquillizza e l'ammirazione per l'ultima sua deliberazione viene in luogo di tutte le altre sensazioni. Inoltre nel parallelo tra l'Ercole ed il Filottete sofferenti non si deve obliare che quello è un semideo e questo nulla più di un uomo. L'uomo non si vergogna mai dei

suoi lamenti; ma il semideo si vergogna che la sua parte mortale abbia potuto tanto sull'immortale da dover piangere e guaire come una fanciulla (8.) Noi moderni non crediamo ai semidei, epperò, presso di noi, il più meschino degli eroi deve sentire ed agire come tale.

Non oserei affermare nè negare che l'attore possa portare le strida e gli spasimi del dolore fino all'illusione. Se trovassi che i nostri attori non lo possono, dovrei prima sapere se anche un Garrik non ne sarebbe capace: e se costui

Continuazione
sull'altra
pagina.

altresì non vi riuscisse dovrei pur sempre immaginarmi la scenopoeia e la declamazione degli antichi in una perfezione di cui oggidì non ne abbiamo nessuna idea.

V.

Vi sono conoscitori della antichità i quali ritengono bensì il gruppo Laocoonte per un'opera di maestri greci, ma del tempo degli imperatori, perchè credono che il Laocoonte di Virgilio abbia loro servito di modello. Fra i dotti antichi che sono stati ~~+~~ di quest'opinione

non citerò che Bartolomeo Marliani (1.) e fra i moderni Montfaucon (2.) Essi trovarono senza dubbio fra la statua e la descrizione del poeta una tale analogia che loro parve impossibile che ambe debbano essersi accordate casualmente su circostanze identiche le quali non si presentano menomamente da per sè. Presupposero inoltre che trattandosi dello onore della trovata e del primo pensiero, essere la probabilità senza pari maggiore pel poeta che non per l'artista.

Sembra però che abbiano

dimenticato essere possibile un terzo caso. Poichè forse il poeta imitò tampoco l'artista quanto l'artista il poeta, ma ambedue attinsero ad una medesima antica fonte. La qual fonte, secondo Macrobio, potrebbe essere Pisandro (3.) Imperocchè quando esistevano ancora le opere di questo poeta greco era noto fino alla scolaresca, "pueris decantatum," che Virgilio aveva da lui non solo imitata, ma piuttosto tradotta fedelmente tutta la presa e distruzione di Troia che compone cioè tutto il suo secondo libro. Ora se Pisandro avesse preceduto Virgilio nella storia di

Laocoonte gli artisti greci non a=
vrebbero quindi avuto bisogno di pren=
dere le loro mosse da un poeta latino e
e la congettura sulla loro epoca non
ha nessun fondamento.

Tuttavia se dovessi necessaria=
mente sostenere l'opinione di Mar=
liani e di Montfaucon darei lo=
ro la seguente scappatoia. Le poesie
di Pisandro sono perdute; come abbia
raccontato la storia di Laocoonte
non si può dire con certezza; è però
probabile che sarà stata colle medesi=
me circostanze di cui ancora adesso tro=
viamo traccie negli scrittori greci. Or
bene queste non si accordano menoma=

mente col racconto di Virgilio, il quale deve aver rifusa del tutto la tradizione greca secondo a quanto gli pareva meglio. Tutto di sua propria invenzione è il racconto della disgrazia di Laocoonte; per conseguenza se gli artisti si armonizzano con lui, non possono altrimenti che aver vissuto dopo di lui e lavorato dietro il suo originale.

Quinto Calabro fa bensì manifestare da Laocoonte un eguale sospetto contro il cavallo di legno, come Virgilio; ma l'ira di Minerva ch'egli perciò si attira, si palesa in modo affatto diverso. La

terra trema sotto i piedi di lui che ammonisce; terrore ed angoscia l'assalgono; ~~il suo cervello soffre~~, un dolore ardente imperversa nei suoi occhi; il suo cervello soffre, vaneggia, divièn cieco. Solo quando egli, abbenchè cieco, ~~e~~ ancora non cessa di consigliare di bruciare il cavallo di legno, solo allora Minerva invia due orribili draghi, i quali però afferrano soltanto i figli di Laocoonte. Invano essi tendono le braccia verso il padre loro; il misero cieco non li può soccorrere; essi sono dilaniati ed i serpenti guizzano via dentro nella terra. Laocoonte propriamen=

te non è tocco da loro; e che tale cir=
costanza non sia particolare a
Quinto (4.), ma che sia stata piut=
tosto ammessa generalmente lo pro=
va ~~il fatto~~ un passo di Licofrone,
dove i serpenti (5.) hanno l'attri=
buto di divoratori di fanciulli.

Ora se questa circostanza
era ammessa in generale dagli
Elleni, difficilmente gli artisti gre=
ci avrebbero osato scostarsene, e dif=
ficilmente sarebbe avvenuto che e
ne fossero scostati appunto nel modo
stesso di un poeta romano, se forse
non avessero avuto l'espresso incari=
co di lavorare secondo l'opera sua

Su questo punto, credo, si dovrebbe insistere, quando si volesse ~~mixte~~ difende=re Marliani e Montfaucon. Vir=gilio è il primo e l'unico (6.) che fac=cia uccidere dai serpenti sì i figli che il padre; ciò pure fanno gli scultori i quali, come Greci, non l'avrebbero dovuto fare: è adun=que probabile che vi siano stati indotti da Virgilio.

Sento benissimo quanto questa probabilità manchi di cer=tezza storica. Ma siccome non in=tendo concluderne nulla di stori=co credo per lo meno che la si possa lasciar passare per un'ipotesi, che

tro la quale il critico può fare le sue considerazioni. Provato o non provato che gli scultori abbiano imitato Virgilio, lo voglio ammettere solamente per veder quindi come lo avrebbero imitato. Quanto alle grida mi sono già spiegato. Forse, dal confronto seguente, ne risulteranno osservazioni non meno istruttive.

L'idea di legare, a mezzo dei serpenti, il padre con ambi i figliuoli in un sol nodo è incontrastabilmente felicissima e dimostra una fantasia d'arti-

sta non commune. Di chi è? Mont=
faucon non la trova in Virgilio (7.)
Ma io penso che Montfaucon * non
ha letto il poeta abbastanza atten=
tamente.

. . . . illi agmine certo
Laocoonta petunt; et primum par=
va duorum
Corpora natorum serpens amplex=
us uterque
Implicat et miseros morsu de=
pascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et
tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingen=
tibus . . . .

Il poeta ha descritto i serpenti di una lunghezza meravigliosa. Essi hanno avviticchiato i fanciulli e venendo il padre in loro aiuto, avvincono anche lui (corrigiment.) Pella loro grandezza non potevano svincolarsi d'un tratto dai figli; vi dovette dunque essere un momento in cui già assalivano il padre colle teste e parti anteriori mentre colle posteriori tenevano ancora intricati i figli. Questo momento è ~~neces~~ necessario nella progressione del quadro poetico; Virgilio lo lascia sentire a sufficienza; ma descriverlo distesamen=

te non era ora il caso. Che gli antichi commentatori lo abbiano pur veramente sentito, sembra esser provato da un passo di Donato (8.) Tanto meno sarà sfuggito agli artisti il cui occhio intelligente presto e chiaro ravvisa tutto ciò che ad essi può essere vantaggioso.

Negli attorcigliamenti medesimi coi quali il poeta fa allacciare Laocoonte dai serpenti, ha evitato con cura le braccia onde lasciare alle mani tutta la loro azione.

Ille simul manibus tendit
Divellere nodos.

In ciò gli artisti furono costretti di

seguirlo. Nulla dà più espressione e vita che il movimento delle mani; specialmente nell'affetto, il volto più espressivo sarebbe, senza quello, insignificante. Le braccia serrate strettamente al corpo dai giri dei serpenti, avrebbero coperto di gelo e di morte tutto quanto il gruppo. Le vediamo quindi in piena attività nella figura principale quanto nelle secondarie e maggiormente in moto colà dove, pel momento ~~il~~ è più acerbo il dolore.

Ma, oltre a questa libertà delle braccia, gli artisti,

riguardo gl'intricamenti dei serpi, non trovarono più nulla di favorevo=le da prendersi dal poeta. Virgilio li fa avvolgere in doppio giro at=torno al corpo e in doppio giro at=torno al collo di Laocoonte e li fa sporgere in alto, al di sopra di lui, colle loro teste.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Quest'imagine riempie a meravi=glia la nostra fantasia; le par=ti più nobili sono compresse sino a soffocare ed il veleno va diretta=

mente al volto. Con tutto ciò questa
non era imagine per quegli arti=
sti i quali volevano esprimere nel
corpo gli effetti del veleno e del dolo=
re. Imperocchè, acciò questi si potesse=
ro vedere, le parti principali dovet=
tero, per quanto è possibile, essere sco=
perte e, assolutamente, nessuna pres=
sione esterna doveva agire su di
esse, la quale potesse mutare o sce=
mare l'azione dei nervi sofferenti
o dei muscoli attivi: E doppi avvi=
ticchiamenti dei serpenti avrebbe=
ro nascosto tutto il corpo, di modo
che quel doloroso stringimento al
basso ventre, cotanto espressivo, sareb=

be rimasto invisibile. Quanto del corpo, si sarebbe ancora potuto vedere, sopra o sotto o tra cotesti giri, sarebbe apparso con depressioni e rigonfiamenti causati non già dallo spasmo interno, ma dal peso esteriore. Il collo altrettanto attortigliato avrebbe guasto interamente la acuminazione piramidale del gruppo che è tanto aggradevole alla vista; e quelle teste a punta dei serpenti sporgenti nello spazio al di sopra di un tal cercine avrebbe prodotto una così subitanea diminuzione di misura, che la forma dell'assieme sarebbe riuscita brut=

tissima. Tuttavia vi sono dei di=
segnatori che furono tanto i=
gnoranti da attenersi al poeta.
Ciò che ne risultò si può vede=
re con ribrezzo, tra altri, da un
foglio di Francesco Cleyn (9.)
Gli antichi scultori scorsero
d'un tratto che l'arte loro
esige quivi un completo cambia=
mento. Per conseguenza traspo=
starono tutti gli attorcimenti
dal corpo e dal collo alle coscie
e alle piante ove, senza danneg=
giare l'espressione, potevano
coprire e comprimere quanto
era necessario ed ove richiedeva=

no in pari tempo l'idea della fuga impedita e di una specie di immobilità avvantaggiosissima alla durata artifiziosa di questa medesima condizione.

Non so d'onde avvenga che i critici hanno passato affatto sotto silenzio cotesta differenza così chiara tra l'avvinghiamento dei serpenti nella statua e quello della descrizione poetica. Essa innalza la sapienza degli artisti non meno dell'altra differenza che tutti notano e che tampoco osano lodare quanto piuttosto cercano solo di scusare. Vo' dire la differen=

za nel vestire. Il Laocoonte di Virgilio è ornato delle sue vesti sacerdotali e, nel gruppo, egli coi due suoi figli, è affatto nudo. Dicesi esservi taluni che stimano grande sconvenevolezza questa che un figlio di re, un sacerdote, durante un sacrificio, sia rappresentato nudo. E a costoro, certi intenditori d'arte, rispondono con tutta serietà che fu certo un errore contro l'uso, ma che però gli artisti ci furono costretti, non potendo vestire le loro figure convenevolmente. La scultura,

dicono essi, non può riprodurre alcuna ~~A~~ stoffa; grosse pieghe fanno cattivo effetto; di due inconvenienti essersi scelto adunque il minore e meglio peccare contro la verità che essere biasimato nell'esecuzione dei panneggiamenti (10.) Se, a tale obiezione, gli artisti antichi riderebbero, non so però cosa direbbero per risposta. Non si può, certo, abbassare di più l'arte. Poiché ammesso che la scoltura possa imitare le diverse stoffe quanto la pittura; sarebbe di conseguenza necessario che Laocoonte fosse vestito? Non perderemmo nulla

sotto queste vestimenta? Un panneggiamento, opera di mani ~~[illegible]~~ schiave, avrà tanta bellezza quanto l'opera della eterna saggezza, quanto un corpo organizzato? Si richiede la stessa capacità, è uguale il merito, arrecherà eguale onore imitare questo o quello! I nostri occhi vogliono essere soltanto illusi; ed è loro indifferente il mezzo onde vengano illusi?

Per il poeta una veste non è veste, non nasconde nulla; la nostra fantasia

vede dappertutto. Perciò il Laocoon-te di Virgilio, vestito o no, il suo dolore ci è sensibile ugualmente. La fronte, per l'immaginazione, è cinta, ma non ~~[illegible]~~ velata, da una benda sacerdotale. Anzi non solo questa benda non è di verun impedimento, ma rafforza ancora il concetto che ci facciamo della disgrazia del paziente.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Ei nulla gli giova la sua dignità sacerdotale; perfino il simbolo di quella, che ovunque gli

procaccia rispetto e venerazio=
ne, è bagnato e profanato dal=
la bava velenosa.

Ma l'artista dovette
rinunziare a quest'idea secon=
daria per non ledere l'opera
principale. Avess'egli lascia=
to a Laocoonte anche soltan=
to questa benda l'espressione
sarebbe stata d'assai diminui=
ta. Una parte della fronte sa=
rebbe stata coperta e la fron=
te è la sede dell'espressione.
Nel modo stesso che, nelle gri=
da, sacrificò l'espressione alla
bellezza, qui egli sacrificò l'uso

all'espressione. In generale gli antichi artisti tenevano poco conto del costume. Sentivano che lo scopo sublime della loro arte li poneva in grado di farne assolutamente a meno. Quello scopo sublime è la bellezza; fu il bisogno che inventò gli abiti; e l'arte cos'ha essa mai a fare colla necessità? Ammetto che anche le vestimenta sono capaci di una certa qual bellezza; ma cos'è questa a petto della bellezza delle forme umane? E colui che può raggiungere il grande, si contenterà forse del picco=

lo? Temo anzi che l'artista più perfetto nei panneggiamenti, di= mostri, con questa abilità stes= sa, quanto gli manca.

VI.

La mia supposizione, che gli artisti abbiano imitato il po= eta, non torna a loro demerito. Molto più, la lor sapienza, da que= sta imitazione, appare nella sua luce più bella. Essi seguirono il poeta senza però lasciarsi meno= mamente sedurre da lui. Aveva= no un modello, ma dovendolo tradurre da un'arte in una

altra trovarono sufficiente occa=
sione da pensare essi stessi alte=
ri. E questi loro pensieri partico=
lari, dimostrati nelle loro devia=
zioni dall'originale, provano che
essi nella loro arte furono tanto
grandi quanto Virgilio nella sua.

Ora invertiamo l'ipotesi:
Il poeta avrà copiato gli artisti.
Vi sono dei dotti che sostengono que=
sta ipotesi come una verità (1.) Non
saprei ch'essi possano avere dei fon=
damenti storici. Ma poichè trova=
rono l'opera dell'arte tanto e sì stra=
ordinariamente bella, non si pote=
rono persuadere che dovesse essere di-

un tempo sì posteriore. Doveva essere di quel tempo in cui l'arte era nel suo più bel fiore, perchè è degna di esserlo.

Si è dimostrato che, per quanto eccellente sia il quadro di Virgilio, tuttavia gli artisti non poterono servirsi d'alcuni suoi tratti; data dunque che una buona descrizione poetica debba pur dare un quadro buono e reale e che il poeta descriva bene soltanto in quanto che l'artista lo può seguire in tutti i tratti, è suscettibile di restrizione. Si è inclinati a supporre tale restrizione

prima ancora di vederla compro=
vata dagli esempii; solo conside=
rando l'immensa sfera della po=
esia, il campo infinito della no=
stra imaginazione, l'immate=
rialità delle sue immagini le
quali, in quantità e varietà
grandissima, possono sussistere
l'una presso l'altra, senza che
l'una copra o danneggi l'altra,
come ben farebbero le cose stesse
o i segni naturali di esse cose ne=
gli stretti limiti ~~di~~ dello spazio
o del tempo.

Ma se il piccolo non può
contenere il grande, ~~[illegible]~~ il pic=

colo può nel grande essere conte=
nuto. Vo' dire: se non ogni trat=
to di cui si serve il poeta per de=
scrivere può, sull'altra superfi=
cie o nel marmo, avere lo stesso
buon effetto: potrebbe forse qua=
lunque tratto impiegato dall'ar=
tista essere di pari buon effet=
to? Certamente; poiché ciò che
noi troviamo bello in un'opera
d'arte, non è l'occhio, ma ben=
sì, a mezzo suo, la nostra imma=
ginazione che lo trova bello.
Sia, per conseguenza, la stessa
imagine ridestata nella nostra
fantasia o con segni arbitra=

rii o naturali, ne emanerà neces=
sariamente sempre il medesimo
diletto, sebbene non nel medesimo
grado.

Ciò ammesso, devo però con=
fessare che l'ipotesi, Virgilio abbia
copiato gli artisti, mi è di gran
lunga più incomprensibile di quan=
to mi sia stato il contrario della
medesima. Se gli artisti seguiro=
no il poeta, posso rendermi conto
e ragione di tutte le loro diver=
genze: Dovettero mutare perchè
quegli stessi tratti del poeta avreb=
bero cagionato nella loro opera
sconvenevolezze che in esso non si

manifestano. Ma per qual ragione Virgilio doveva variare? Quand'anche avesse copiato il gruppo fedelmente in ogni sua parte, non ci avrebb'egli pur sempre presentato un quadro eccellente? (2.) Capisco benissimo come la sua fantasia lavorante per sè l'abbia potuto condurre a questo ed a quel tratto; ma non vedo assolutamente le ragioni per cui il suo giudicio abbia creduto bene A di dover mutare i bei tratti che aveva avanti agli occhi in quegli altri.

Parmi anzi che se Virgilio avesse avuto la statua per modello difficilmente si sarebbe limitato a lasciar quasi solo indovinare l'ag= gruppamento delle tre persone in un sol nodo. La quale cosa avreb= be colpito il suo occhio troppo viva= mente, e ne avrebbe provato un effetto troppo buono, perchè non dovesse, altresì nella sua descri= zione, esser posta in evidenza mag= giore. Ho detto: or non era il caso di estendersi a descrivere quest'allac= ciamento. No; ma una parola di più, nella penombra stessa in cui il poeta lo dovette lasciare, gli avreb=

be dato un'impronta assai più decisa. Ciò che l'artista potè scoprire senza questa parola ~~a~~ non sarebbe stato trascurato dal poeta se egli l'avesse veduto nell'artista.

L'artista aveva importantissime ragioni di non far scoppiare in grida il dolore di Laocoonte. Ma se il poeta avesse avuto innanzi a sè quel collegamento tanto commovente di dolore e di bellezza, cosa mai l'avrebbe potuto costringere a non accennare nemmeno l'idea di virile dignità e di magnanima pazienza, che deriva da cotesto collegamento, ed

a ~~d~~ spaventarci d'un tratto colle or=
rende grida del suo Laocoonte? Ri=
chardson dice che il Laocoonte di
Virgilio deve gridare perchè il poe=
ta non tanto intende eccitare
compassione per lui quanto infon=
dere terrore e raccapriccio nei Tro=
iani. Ne convengo; quantunque
sembri che Richardson non abbia
considerato che il poeta non fa
il racconto di propria persona,
ma lo fa fare da Enea ~~che~~ a
Didone la di cui pietà Enea
non potea vincere sufficiente=
mente. Non mi stupiscono pe=
rò le grida, ma la mancanza

di qualsiasi gradazione fino ad esse guida, alla quale il poeta sarebbe stato naturalmente indotto quando, come noi supponiamo, avesse avuto a modello l'opera d'arte. Richardson ~~ri~~ ~~gi~~ soggiunge (3.): La storia di Laocoonte non fa altro che guidare alla patetica descrizione della distruzione finale; quindi il poeta non intese a renderla più interessante, acciò non divergere la nostra attenzione dall'ultima orribil notte colla disgrazia di un singolo cittadino. Ma questo è

un voler osservare la cosa da un punto di vista pittorico dal quale non può essere affatto riguarda= ta. La sventura di Laocoonte e la distruzione d'Ilio non sono pel po= eta quadri l'un vicino all'altro; nè ~~essi~~ ambedue formano un as= insieme che il nostro occhio possa o debba scorrere d'un tratto, e so= lo in questo caso sarebbe da temer= si che la nostra vista fosse piutto= sto attratta da Laocoonte che non dalla città in fiamme. Le descrizioni d'ambedue i fat= ti si seguono l'una dopo l'altra e non veggo qual danno ne av=

verrebbe alla susseguente, quand'anche la precedente ci avesse egualmente commosso. A meno che la susseguente non fosse in sé stessa abbastanza commovente.

Ancor meno ragione avrebbe avuto il poeta di mutare gli allacciamenti dei serpenti. Nella statua danno moto alle mani e legano i piedi. Quanto questa distribuzione piace all'occhio, altrettanto è viva l'immagine che ne rimane nel nostro pensiero. È tanto chiara e pu-

ra che colle parole non si rappre=
senterebbe molto più debole che
coi segni naturali.

.... micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infra=
que supraque
Implicat et rabido tandem ferit
ilia morsu

....

At serpens lapsu crebro redeunte
subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua
infima nodo.

Queste sono linee di Sadoleto le qua=
li, senza dubbio, da un Virgilio sa=
rebbero riuscite ancora più pit=

toriche se un modello vi=
bile avesse infiammato la
sua fantasia ed allora sa=
rebbero state certo migliori
di quanto invece egli ci dà:
Bis medium amplexi, bis col=
lo squamea circum
terga dati, superant capite et
cervicibus altis.
Questi tratti riempiono certamen=
te la nostra immaginazione, ma
essa non deve soffermarvisi; non
deve cercare di chiarirli, deve
guardare ora i serpenti, ora La=
ocoonte, ma non rappresen=
tarsi quale figura farebbero

insieme. Tosto che pensa a questo tutto, il quadro di Virgilio comincia a spiacerle e lo trova affatto antiartistico.

Se anche le mutazioni che Virgilio avrebbe fatto all'originale suppostogli, non fossero infelici, sarebbero tuttavia solo arbitrarie. Si imita per riuscire rassomigliante, ma si può riuscire rassomigliante mutandosi oltre il bisogno? Piuttosto, così facendosi, è chiaro che non si ebbe intenzione di riuscire rassomigliante, che per conseguenza non si ha copiato.

Non già il tutto, si potrebbe obbiettare, ma sibbene questa e quella parte. Benissimo; epperò dove sono quelle singoli parti che, nella descrizione e nella statua, si accordano tanto direttamente che possa sembrare che il poeta le abbia tolte da questa? Il padre, i figli, i serpenti; ciò tutto era dato dalla storia sì al poeta che all'artista. Oltre al fatto storico non si accordano più in nulla se eccettui che essi intrecciano coi serpi il padre ed i figli in un sol nodo. Ma tale idea derivò dalla circostan=

za mutata che, cioè, il padre sia stato colpito dalla medesima sventura dei suoi figliuoli. Questo mutamento, come fu detto sopra, pare essere fatto da Virgilio, poichè la tradizione greca dice tutt'altro. Per conseguenza se, riguardo a quell'intreccio, deve esservi imitazione da una parte o dall'altra è da supporsi più ~~[illegible]~~ verosimile dal lato degli artisti che non del poeta. In tutto il resto l'uno si scosta dall'altro; colla differenza però che se è l'artista che fece quelle variazioni, il proposito di imitare il poeta può ancora sussistere, essendovi costretto dallo

scopo e dai limiti dell'arte sua; invece se è il poeta che deve aver imitato l'artista, tutte le accennate deviazioni sono una prova contro questa imaginaria imitazione e coloro che, ad onta di ciò, la sostengono, non possono voler altro se non che l'opera d'arte sia anteriore alla descrizione poetica.

VII.

Dicendosi: l'artista imita il poeta, o il poeta imita l'artista, ciò può avere doppio

significato. O l'uno fa dell'opera dell'altro l'oggetto reale della sua imitazione, o ambi hanno i medesimi particolari ~~oggetti di imitazione~~ e l'uno ~~toglie~~ prende dall'altro il modo e la maniera di imitarli.

E Virgilio, descrivendo lo scudo di Enea, imita l'artista, che fece tale scudo, nel primo significato. Lo scudo, non ciò che è rappresentato su di esso, è l'oggetto della sua imitazione; e s'egli descrive altresì quanto vi si vede raffigurato lo descrive solo come una parte

di esso scudo e non quale ogget-
to stesso. Invece, se Virgilio
avesse copiato il gruppo di La-
ocoonte, sarebbe questa una
imitazione della seconda
specie. Imperocchè egli non
~~avrebbe~~ avrebbe ~~imitato~~ copiato
questo gruppo, ma ciò che es-
so rappresenta e ne avreb-
be solo preso ~~a~~ ad impresti-
to i ~~la~~ tratti per la sua imi-
tazione.

Nel primo caso il poe-
ta è originale, nell'altro
è un copista. ~~Quella~~ La
prima fa parte della ri-

produzione generale che costi=
tuisce l'essere dell'arte sua ed
ci lavora qual genio, il suo sog=
getto può essere opera d'altre
arti o della natura. La secon=
da imitazione invece lo spo=
glia affatto della sua ~~dign~~
dignità; in luogo delle co=
se stesse, imita la loro imi=
tazione e ci ~~de~~ offre fra di
ricordi di tratti d'un genio
estraneo quali tratti origina=
li del suo proprio.

Tuttavia, poeti ed arti=
sti, dovendo non di rado ri=
guardare dallo stesso punto di

vista quegli oggetti che hanno
in commune, non può manca-
re che i loro lavori non si debba-
no accordare in più parti, senza
che tra ~~es~~ di loro vi sia stato il
menomo intendimento d'imita-
~~zione~~ si o di emulazione. Questo
accordo tra le opere d'artisti ~~con-~~
~~temporanei~~ e poeti coetanei può indur-
re a spiegazioni alternate di cose
che più non esistono; ma cerca-
re di sostenere tali spiegazioni,
facendo del caso proposito e, par-
ticolarmente, ~~attribuire~~ affibbia-
re al poeta che, ad ogni minu-
zia, abbia avuto di mira quel-

la statua e quel quadro, si è rendergli un servigio assai ambiguo. Non a lui soltanto, ma altresì al lettore al quale, se Dio vuole, i più bei passi riusciranno assai chiari, ma anche eminentemente freddi.

Questo è ~~[illegible]~~ l'intenzione e l'errore di una celebre opera inglese. Spence scrisse il suo Polimete (1.) con molta erudizione classica e conoscenza assai famigliare delle opere di arte antiche che ci restarono. Sovente ottenne egli felicemente il suo proposito di illustrare cioè

per via di quelle, i poeti romani
e, in contraccambio, a mezzo
dei poeti procacciare schiari=
menti per le opere d'arte anti=
che non ancora chiarite. Ma,
nullameno, affermo che il suo
libro riuscirà insopportabile ad
ogni lettore di buon gusto.

È naturale che se Valerio
Flacco descrive il fulmine alato
sugli scudi romani

(Nec primus radios, miles Roma=
ne, corusci
Fulminis et rutilas scutis dif=
fuderis alas)

questa descrizione mi riuscirà mol=

134

to più chiara vedendo la riprodu=
zione di un tale scudo su un an=
tico monumento (2.) Può essere
che Morte, anche dagli arma=
iuoli, fosse rappresentato sugli
scudi e sugli elmi, appunto in
quella positura in aria ~~(2)~~
in cui Addison credette di vederlo
al di sopra di Rea su una mo=
neta (3) e che Giovenale abbia
avuto in mente quel tale elmo
o quel tale scudo allorchè vi allu=
de con una parola la quale,
fino ad Addison, è stata un enig=
ma per tutti i commentatori.
Mi pare anzi, che quel passo di

Ovidio, ove Cefalo spossato invo=
ca le tiepide aurette:

Aura................venias...
Meque juves, intresque sinus,
gratissima nostros!

e la sua Procri crede che "Au=
ra" sia il nome d'una rivale,
parmi, dico, di trovare questo
passo più naturale se mi ri=
sulta dalle opere d'arte che
gli antichi hanno infatti per=
sonificato le soavi aurette e ve=
nerato sotto il nome di "Aurae"
una specie di silfidi femmi=
nili (1.) Ammetto che se Gio=
venale paragona un eminen=

te fanciullone ad una statua di Mercurio, difficilmente si potrebbe trovare esattezza in quel confronto, se non si ~~so~~ sapesse esser quella un pessimo pilastro su cui sta il solo capo, tutt'al più col tronco, del Dio e che non isorgendosi né le mani né i piedi ci ridesta l'idea dell'inerzia (S.) — Schiarimenti di questo genere non sono da disprezzarsi, quantunque non ~~dovrebbero~~ debbano essere né sempre necessari, né sempre ~~un~~ sufficienti. Il poeta aveva l'oggetto d'arte innanzi agli occhi come cosa esistente per sé stessa e non come soggetto d'imitazio=

ne; ovvero poeta ed artista avevano i medesimi accettati concetti; in seguito di che, anche nelle loro rappresentazioni doveva mostrarsi analogia, dalla quale si può arguire la generalità di quei concetti.

Ma se Tibullo dipinge la figura di Apollo come gli apparve in sogno: — Un bellissimo giovanetto, le tempia cinte del casto lauro; siriachi profumi olezzano dall'aurea chioma che ondeggia attorno alla snella cervice; un bianco candidissimo, misto ad un rosso

porporino ~~[illegible]~~ colorano tutto quanto il corpo come la tenera guancia della sposa che ora viene condotta al suo amante: — perchè mai tali particolarità debbono essere presi ad imprestito da ~~[illegible]~~ celebri quadri antichi? La "nova nupta verecundia notabilis" di Echione può essere stata in Roma, può essere stata copiata le mille e mille volte, ora forse perciò il pudore stesso di sposa sparito dal mondo? Dopochè il pittore l'aveva scorto non poteva più scorgerlo alcun poeta se non nelle opere del pittore? (6.) Oppure se

un altro poeta dice che Vulcano è spossato ed il suo volto, riscaldato dalla fucina, è rosso ardente doveva imparare prima da un pittore che il lavoro stanca e che il calore arrossa? (7.) Oppure se Lucrezio ci descrive il cambiamento delle stagioni e, coll'intiero ~~effetti~~ seguito dei loro effetti nell'aria e sulla terra, ce le fa passare avanti nel loro ordine naturale: era forse Lucrezio un effimero, non aveva vissuto un anno intiero da non aver visto egli medesi-

no tutte quelle mutazioni perchè
dovesse descriverle in seguito ad una
processione nella quale venivano
portate in giro le loro statue?
Da queste statue, e non prima, do=
vette egli apprendere l'antico e
poetico concetto di fare di cotali
astratti degli esseri reali? (8.) ~~E~~
Ed il "pontem indignatus Araxes,"
quest'eccellente pittura poetica di
un fiume che straripa e che di=
strugge il ponte su di esso costrutto,
non perde tutta la sua bellezza
qualora il poeta avesse inteso al=
ludere a qualche opera artistica,
ove questo Dio fluviale fosse rap=

prestato veramente nell'atto di abbattere un ponte? (9) — A qual pro siffatte ~~[illegible]~~ illustrazioni che scacciano il poeta dai passi più chiari per lasciar tralucere l'idea di un artista?

Mi spiace che un libro così utile, come del resto potrebbe essere Polimete, per questo insulso capriccio, di volere che i poeti antichi abbiano lavorato non colla propria fantasia, ma coll'altrui, sia ~~[illegible]~~ riuscito così noioso e, per gli scrittori classici, molto più pregiudichevole di quanto mai po=

trebbero esserlo le snervate spiegazio=
ni dei più insipidi etimologi. An=
che maggiormente mi rincresce che
Addison stesso abbia in questo pre=
ceduto Spence poichè, per lodevole
bramosia di innalzare la cognizio=
ne delle opere d'arte antiche ad un mez=
zo di commento, non distinse parimen=
ti i casi in cui al poeta è decoroso
imitare l'artista da quegli che gli
farebbero torto. (10)

VIII.

Della rassomiglianza che la
poesia e la pittura hanno fra di
loro, Spence si fa le più strane idee.

Egli crede che ambedue queste arti presso gli antichi fossero legate sì strettamente che di continuo siansi tenute per mano e che il poeta non abbia mai perduto di vista il pittore, nè il pittore il poeta. Che la poesia sia arte più vasta, che ~~abbia~~ abbia in suo potere delle bellezze che la pittura non può raggiungere; che certe volte possa aver motivo di preferire le bellezze non pittoriche alle pittoriche, a ciò tutto pare non aver punto pensato onde, alla menoma differenza che sorga tra gli antichi poeti ed artisti,

resta in un imbarazzo che lo indu=
ce a cercare le più strane scappa=
toie del mondo.

Gli antichi poeti danno a Bac=
co, per lo più, le corna. È però strano,
dice Spence, che queste corna si riscon=
trino sì di rado nelle sue statue (1.)
Egli si figura ~~quale~~ questa, e=
gli si figura quell'altra ca=
gione, l'ignoranza degli anti=
quarii, la piccolezza di queste
corna stesse che potrebbero es=
sersi nascoste tra i grappoli e
l'ellera, costante ornamento
del capo di quel Dio. Si aggira
attorno al vero motivo senza

supporlo. Le corna di Bacco non erano corna naturali come quelli dei fauni e dei satiri. Erano un ornamento della fronte che poteva porre e deporre.

... Tibi, cum sine cornibus adstas,
Virgineum caput est......

leggesi in Ovidio nella invocazione solenne di Bacco (2.) Dunque si potea mostrarsi anche senza corna, e così mostravasi quando voleva apparire nella sua bellezza virginale. In questa in=

~~ten~~tendevano pure di rappresentarlo
gli artisti e perciò dovevano ~~e~~ =
evitare qualsiasi aggiunta di cat=
tivo effetto come sarebbero state le
corna le quali erano infisse nel
diadema, come si può vedere in una
testa nel gabinetto reale di Berli=
no (3.) Tale aggiunta sarebbe pur
stato lo stesso diadema, il quale a=
vrebbe coperto la bella fronte e quin=
di, nella statua di Bacco, s'incontra
non meno raramente delle corna quan=
tunque i poeti glie lo ~~altro~~ appongano,
come inventore di esso, sovente volte.
Le corna ed il diadema forniva=
no al poeta delle fini allusioni

ai fatti ed al carattere di questo Dio; invece all'artista sarebbero state d'impedimento nell'espressione di grandi bellezze e se Bacco, come io credo, aveva il soprannome di "Biformis, Διμορφος," appunto perchè poteva mostrarsi tanto bello quanto spaventevole, era ben naturale che gli artisti scegliessero quella delle due figure che meglio corrispondeva allo scopo dell'arte loro.

Minerva e Giunone, nelle opere dei poeti romani, scagliano sovente il ful=

mise. E perchè non nelle loro statue e nei loro quadri? si domanda Spence (4.) E risponde: era una speciale prerogativa di queste due divinità e se ne venne forse a conoscere il motivo soltanto nei segreti samotraci; ora siccome gli artisti presso gli antichi Romani erano considerati come gente comune, quindi raramente messi a parte di quei segreti, senza dubbio nulla ne sapevano e, ciò che non sapevano, potevano forse rappresentare? A mia volta vorrei domandare a Spence: questa gente comune lavorava di proprio arbitrio o per ordine di

persone ragguardevoli le quali potevano aver conoscenza di tali segreti? Gli artisti vivevano nello stesso disprezzo anche presso i Greci? O gli artisti romani non erano, la maggior parte, greci di nascita? E così via.

Stazio e Valerio Flacco descrivono una Venere adirata e con dei tratti sì orrendi che, in quel momento, dovrebbesi piuttosto ritenere per una furia che per la dea d'amore. Spence cerca invano una tal Venere fra le opere d'arte antiche. Cosa ne conclude? Che molte cose sono leci-

te al poeta e non al pittore? E quanto ne avrebbe dovuto conchiudere; ma egli ammise una volta per sempre la massima che in una descrizione poetica non sia buono ciò che non si addice ad un quadro o per una statua. (5.) Onde, i poeti debbono aver errato. "Stazio e Valerio "appartengono ad un'epoca in cui "la poesia era nella sua decadenza. Anche in questo essi dimostrano il "loro gusto depravato e il loro cattivo giudizio. Nei poeti di un tempo migliore non si trovano tali "errori di espressione pittorica (6.)

Veramente vuolsi poco

discernimento per scrivere cose simili. In questo caso però non mi interesserò nè di Flaccus nè di Valerio, ma farò solamente un'osservazione generale. I Dei e gli esseri spirituali, come li rappresenta l'artista, non sono precisamente quelli stessi di cui si serve il poeta. Per l'artista sono astratti personificati che, per poter essere riconoscibili, debbono ritenere sempre lo stesso carattere. Pel poeta invece essi sono esseri reali ed attivi i quali, oltre il loro carattere generale, hanno altre quali=

ta ed affetti che secondo l'occasio-
ne e ~~dalle~~ le circostanze possono spic-
care su quello. Venere, per lo scultto-
re non è altro che l'amore; dun-
que deve darle tutta la modestia
e verecconda bellezza, tutti i vez-
zi leggiadri di cui ci inebriano
gli oggetti amati e che perciò ~~uni~~ colleghino
no col concetto astratto dell'amo-
re. ~~Bellezza ma con più maestà~~ Il menomo deviamento
~~che pudore~~ da questo ideale ~~ci f~~ farebbe
sì che non riconosceremmo più
la sua immagine. Bellezza, ma
con più maestà che pudore, non
~~ci più una~~ ci dà più una Venere, ma una Giu-
none. Vezzi, ma più imperiosi

e virili che leggiadri ed ecco una Minerva invece di una Venere. Una Venere poi affatto irata, una Venere spinta da vendetta e furore, è pell'artista una vera contraddizione; poichè l'amore come amore non si adira mai, non si vendica mai. Per il poeta è la Venere bensì l'amore, ma la Dea d'amore la quale oltre a questo carattere ha la sua individualità propria e deve quindi essere atta tanto agli impulsi del ribrezzo che della simpatia. Ora, qual meraviglia che, nel po-

eta, s'accenda a sdegno ed ira spe=
cialmente se è lo stesso amore offeso che
ve la trasporta?

È ben vero che anche l'ar=
tista nelle composizioni può intro=
durre Venere o qualsiasi altra divi=
nità, all'infuori del suo carattere,
qual essere realmente attivo. Ma al=
lora le sue azioni non debbono, per
lo meno, contraddire il suo carattere,
sebbene non siano immediate conse=
guenze del medesimo. Venere porge a
suo figlio le armi divine; questa azio=
ne può essere rappresentata sì dall'ar=
tista che dal poeta. Nulla gl'im=
pedisce di darle tutta la grazia e bel=

lezza che le si conviene come Dea dell'amore; anzi, appunto perciò, nell'opera sua, sarà tanto più riconoscibile. Ma quando Venere si vuol vendicare dei suoi disprezzatori, gli uomini di Stalimene, con figura ingrandita e selvaggia, colle guancie maculate, afferra la fiaccola di pece, si avvolge in un drappo nero e su oscura nube discende impetuosamente, questo non sarà giammai un momento pell'artista che non ha nulla per farla riconoscere. Tale istante è solo pel poeta, per=

chè egli ha la prerogativa di collegarne un altro, in cui la Dea è affatto Venere, in tanta prossimità e così giustamente che, anche nell'ira, non perdiamo di vista la Dea d'amore. Flacco fa ciò per l'appunto:

. . . . . . Neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam (7.)

Ed anche Stazio:

Illa Paphon veterem centum=
que altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, sol=
visse jugalem
Ceston, et Idalias procul able=
gasse volucres
Fertur. Erant certe, media
qui noctes in umbra
Divam, alios ignes majoraque
tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitas=
se sorores
Vulgarent: utque implici=
tis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidi=

ne cuncta replerit

Limina (8.) ....

Oppure diremo: soltanto il poeta possiede l'artificio di descrivere con tratti negativi e per l'accoppiamento di questi tratti negativi con i positivi, unire due figure in una. Non più Venere leggiadra, non più la chioma adorna da spilli dorati, più nessun panno azzurro le svolazza intorno, priva della sua cintura, armata d'altre fiamme e di più grossi strali, in compagnia di furie pari a lei. Ma dovendo l'artista astenersi da un tale quadro, dovrà astenersene altresì il po-

sta? Se la pittura vuol essere la sorella della poesia: non sia per lo meno una sorella gelosa; e la più giovane non neghi alla maggiore tutto quell'ornamento ch'essa stessa non può vestire.

IX.

Volendosi, in casi speciali, confrontare fra loro il pittore ed il poeta, è d'uopo avanti tutto badar bene se ebbero piena libertà e se poterono, scevri di qualsiasi pressione estranea, lavorare ~~[illegible]~~ tenendo di mira unicamente l'altissimo effetto dell'arte loro.

Tale pressione estranea, per l'artista antico, era sovente la religione. L'opera sua, destinata alla venerazione ed adorazione, non poteva esser sempre così perfetta come se avesse avuto per unico scopo il piacere dell'osservatore. La superstizione sopracaricava gli Dei con ~~tal~~ segni simbolici ed i più belli fra loro non erano venerati dappertutto come tali:

Bacco nel suo tempio in Lenno d'onde la pia Issipile salvò suo padre sotto la figura del Dio (1.) avea le corna e con senza dubbio era rappresentato in tutti i suoi tempj; essendo le corna un ~~altro~~ simbolo che

concorreva a contrassegnare la sua natura. Solamente l'artista libero, che non eseguiva il suo Bacco per alcun tempio, ~~lo~~ tralasciava quel simbolo; e se fra le sue statue a noi pervenute non se ne trova alcuna colle corna (2.) è forse una prova non essere esse di quelle consacrate in cui egli era realmente venerato. È inoltre probabilissimo che queste ultime specialmente siano state preda del furore dei devoti struggitori nei primi secoli cristiani che appena qua e colà risparmiava qualche opera d'arte che non fos-

se contaminata da nessuna adorazione.

Tuttavia, tra le antichità dissotterrate, trovandosene dell'uno e dell'altro genere, desidererei che il ~~B~~ nome di opera d'arte si desse solamente a quelle in cui l'artista poté mostrarsi veramente come artista ed in cui la bellezza fu il suo primo ed ultimo intendimento. Tutto il resto, in cui rimangono tracce troppo evidenti di ~~[illegible]~~ convenzioni del culto divino, non merita questo nome imperocchè, in tal caso, l'arte non lavorò a proprio soddisfaci-

mento, ma fu coordinatrice della religione la quale, nelle idee simboliche, badava meno al bello che al significativo; con ciò non dirò già che non abbia spesso tradotto il significativo nel bello o che, per riguardo dell'arte o quello squisito gusto del secolo, non abbia tanto ceduto di quello che questo solo paresse dominare.

Ove non si faccia siffatta distinzione lo scienziato e l'antiquario saranno in continua contesa perché non s'in-

tenderanno fra loro. Quando quello, secondo il suo modo di vedere in arte, affermerà che l'antico artista non abbia mai fatto tale o tal altro lavoro, cioè non l'abbia fatto come artista, non certo di sua spontanea volontà; questo invece estenderà la sua affermazione fino a dire che nè la religione, nè alcun'altra causa estranea al campo dell'arte, l'ha fatta fare dall'artista, cioè dall'artista quale manuale. Quando crederà poter confutare il conoscitore colla prima figura capitatagli fra i piedi e costui

senza scrupoli, ma con grave ram=
marico dei dotti, la ricondannerà
ai rottami dai quali fu tratta. (3.)

D'altra parte non dobbia=
mo figurarci ~~la~~ troppo grande
l'influenza della religione
sull'arte. Spence, a questo pro=
posito, reca un esempio curio=
so. Ei trovò in Ovidio che Vesta,
nel suo tempio, non era vene=
rata sotto nessuna imagine per=
sonale; questo gli parve suffi=
ciente per concludere che ~~[illegible]~~
in generale ~~[illegible]~~ non vi sia stato
mai alcun simulacro ~~statua~~ di questa Dea
e che tutto quanto finora ven=

ne considerato come tale, non rap-
presentare la Dea Vesta, ma bensì
una Vestale. (4.) Strana deduzio-
ne! Perdeva forse l'artista le sue
ragioni personificando un esse-
re a cui i poeti danno una per-
sonalità determinata, che fan-
no figlia di Saturno e di Ope, che
corre pericolo di cadere nei mal-
trattamenti di Priapo e cos'al-
tro ancora ne raccontano, per-
deva, dico, le sue ragioni, personi-
ficando anzi egli questo essere a
suo modo perchè era, in un solo
tempio venerato soltanto sotto
~~l'immagine~~ il simbolo del fuoco? Poichè

Spence commette inoltre l'errore di estendere quanto Ovidio dice di un certo tempio di questa Dea, cioè di quello in Roma (8.), a tutti gli altri tempii e al suo culto in generale. Essa non era venerata dappertutto come in questo tempio in Roma e, prima che Numa lo edificasse, nemmeno in Italia era stata venerata in tal guisa. Numa non voleva saperne di Divinità rappresentate sotto forma umana o di animali; e senza dubbio l'ammiglioramento ch'egli portò al culto di Vesta consiste=

va d'aver dato bando a tutti i suoi simulacri. Ovidio stesso ci insegna che, prima di Numa, nel tempio di Vesta vi erano delle statue le quali, allorquando Silvia, sua sacerdotessa, divenne madre, si coprirono per vergogna gli occhi colle virginee mani (6.) Che anche nei tempii che questa Dea avea fuori della città e nelle provincie romane, il suo culto non fosse del tutto conforme a quello prescritto da Numa sembrano provarlo alcune antiche iscrizioni in cui è fatta menzione di un "Pontificis Vestae". (7.) Anche

a Corinto eravi un tempio di Vesta senza alcuna statua e con un solo altare su cui si sacrificava alla Dea. (8.) Ma forse che perciò i Greci non avevano alcuna statua di Vesta? In Atene ve ne era una nel Pritaneo accanto a quella della Pace. (9.) Quei di Jassi ne vantavano una la quale appo loro stava a cielo aperto e sulla quale non cadeva mai nè neve, nè pioggia (10.) Plinio ne menziona un' altra, seduta, che opera dello Scopa, ai suoi tempi trovavasi nei giardini Serviliani in Roma (11.) Ammesso che ora a noi sia difficile distinguere una sem-

plice vestale dalla stessa Vesta; proverà questo altresì che gli antichi non la potessero o addirittura non avessero voluto distinguerla? Certi contrassegni parlano chiaramente più per l'una che per l'altra. Lo scettro, la fiaccola, il palladio sono supponibili soltanto in mano della Dea. Il timpano che Codinus le attribuisce, forse le si conviene solo in quanto che essa raffiguri la terra; oppure Codinus stesso non seppe pur bene quel che vide. (12.)

X.

Noterò ancora una stranezza dello Spence la quale dimostra chiaramente quanto poco egli deve aver meditato sui limiti della poesia e della pittura.

„ Per ciò che riguarda le
„ muse in generale, dic'egli, è
„ strano ~~singolare~~ che i poeti nella descri-
„ zione delle medesime siansi
„ così parchi ~~[illegible]~~, assai più par-
„ chi di quanto potrebbe aspet-
„ tarsi per queste Dee a cui sono
„ tanto obbligati: (1.) „

Non è questo forse altro se non meravigliarsi che se i poeti

ne parlano, non ne parlano ~~et~~ col muto linguaggio dei pittori? Urania, pei poeti, è la musa dell'astronomia; noi riconosciamo il suo ufficio dal suo nome, dal le sue funzioni. L'artista invece, per rendere quella riconoscibile, deve rappresentarla nell'atto che con una bacchetta indica un globo celeste; questa bacchetta, questo globo, e questa sua positura sono le lettere colle quali ci fa comporre il nome: Urania. Ma se il poeta vuol dire: Urania aveva da lungo tempo preveduto la sua morte dagli

astri:

Ipsa diu positis lethum prae-
discerat astris
Uranie . . . . (3.)

perchè, per riguardo al pittore, dovrà aggiungere: Urania, col radio in mano, col globo ce- leste avanti a sè? Non sareb- be come se un uomo il quale può e a cui è permesso parla- re chiaro e forte, si volesse tuttavia servire dei segni che i muti del serraglio del Sul- tano, in mancanza della vo- ce, hanno ritrovato fra di loro?

Spence dimostra la stessa

meraviglie anche circa gli esseri mora=
li o quelle divinità che gli antichi pre=
ponevano alle virtù ed alla guida del=
la vita umana (3.) "Merita di essere
" notato, dice, che i poeti romani di=
" cono ~~dig~~ dei migliori di questi esseri
" assai meno di quanto dovrebbesi a=
" spettare. In questo gli artisti sono
" molto più ricchi e chi vuol sapere
" quale atto abbia fatto ognuno di
" essi non ha che da esaminare
" le monete degli imperatori roma=
" ni . . . . (4.) I poeti parlano bensì
" sovente di loro come di persone; ma
" in generale dicono pochissimo dei
" loro attributi, delle loro vesti e del resto

„ del loro aspetto."

Se il poeta personifica degli esseri astratti questi, sia dal nome, sia dalle loro azioni, sono sufficientemente caratterizzati.

Tali mezzi mancano allo artista. Dovrà dunque dare ~~alle~~ ai suoi astratti personificati dei segni simbolici per cui si riconoscono. Cotali segni essendo vari fra loro e di significato diverso li fanno figure ~~o~~ allegoriche.

Una figura di donna con una briglia in mano; un'altra appoggiata ad una statua sono in arte ~~fo~~ esseri allegorici.

Ma la temperanza, la costanza non sono, pel poeta, esseri allegorici; ma soltanto astratti personificati.

La necessità ha ritrovato per l'artista i segni simbolici non potendo egli ~~significava~~ diversamente dare significato a questa od a quella figura. Ma perchè mai il poeta, che non conosce affatto cotesta necessità dalla quale è spinto l'artista, dovrà tuttavia esserle sottomesso?

Ciò che reca tanto stupore a Spence merita d'essere prescritto come regola ai poeti.*

~~[illegible]~~ Essi non debbono

farsi ricchezza ricchezza dei bi=
sogni della pittura. Essi non deb=
bono riguardare quali per essi in=
vidiabili perfezionamenti quei mez=
zi che l'arte ha ritrovato per te=
ner dietro alla poesia. Se l'artista
adorna una figura con segni alle=
gorici, non fa che innalzare una
sola figura ad un essere superiore.
Ma se il poeta si serve di questo ad=
dobbo pittorico, farà di un essere su=
periore un vero bamboccio.

Sì come i poeti antichi au=
tenticarono cotesta regola coll'osser=
vanza, una contravenzione deli=
berata invece è l'errore prediletto

degli scrittori moderni. Tutte le loro figure ideali sono parate a maschera e coloro che più s'intendono di tale mascherate sono quelli che, per lo più, meno ~~sanno~~ comprendono la cosa principale, cioè: fare agire i loro esseri e caratterizzarli mediante le loro azioni.

V'ha però tra gli attributi con cui l'artista contrassegna le sue figure una specie che è più atta e più degna dell'uso poetico. Intendo quelli che propriamente non hanno nulla d'allegorico, ma che sono da considerarsi quali utensili di cui gli esseri, a cui vengono attribuiti si servirebbero o si

potrebbero servire nel caso che dovessero agire come persone reali. La briglia in mano della temperanza, la colonna a cui si appoggia la costanza sono semplicemente allegorici quindi inutili affatto pel poeta. La bilancia in mano della giustizia lo è già meno, perchè l'equo uso di essa ~~[illegible]~~ è veramente cosa che le appartiene. Ma la lira o la tibia in mano di una musa, la lancia nella mano di Marte, martello e tanaglie nelle mani di Vulcano, ~~et~~ non sono segni punto attributivi, sono soltanto instru=

menti senza dei quali quegli esseri non potrebbero produrre le azioni che loro ascriviamo. Di tale specie sono gli attributi che i poeti antichi intrecciano nelle loro descrizioni e che perciò, a differenza di quelli allegorici, chiamerei attributi poetici. Questi rappresentano la cosa stessa, quelli soltanto qualcosa di simile. (1.)

XI.

Anche il conte Caylus pare desiderare che il poeta orni i suoi esseri ~~allegorici~~ immaginari con attributi allegorici (1.) Questo signo-

ne s'intendeva meglio di pittura che non di poesia.

Epperò nell'opera in cui egli manifesta questo desiderio ho trovato occasione a considerazioni più importanti delle quali, a miglior riflessione, noterò qui le cose più essenziali.

L'artista (quest'è l'intenzione del conte) deve famigliarizzarsi col * sommo poeta pittore, Omero, questa seconda natura. Egli addita qual copiosa e non ancor mai usata materia per eccellenti quadri pre=

senti la storia trattata dal Gre=
co e come gliene debba riuscire tan=
to più perfetta l'esecuzione quanto
più potrà attenersi alle minime
circostanze osservate dal poeta.

Ora in questa proposta si
confonde in una la doppia imita=
zione più sopra divisa. Al pittore
converrà imitare non solo ciò che
imitò il poeta, ma lo dovrà imi=
tare cogli stessi tratti; gli conver=
rà utilizzare il poeta non solo
come narratore, ma come poeta.

Ma questa seconda specie
d'imitazione, con denigrante pel
poeta, perchè non lo sarà parimenti

pell'~~pittore~~ artista? Se prima di Omero vi fosse già stata una serie di quadri quali il conte Caylus in lui indica e noi sapessimo che il poeta avesse composto l'opera sua per mezzo di essi quadri: non perderebbe egli infinitamente della nostra ammirazione? Da che dipende che la nostra stima non vien punto meno verso l'artista, ancor ch'egli non faccia altro che esprimere le parole del poeta con figure e colori?

Il motivo sembra esser questo: L'esecuzione artistica ci pare più difficile della tro=

vata, pel poeta succede l'opposto
e la sua esecuzione ci pone, a pet=
to della trovata, la cosa più facile.
Se Virgilio avesse copiato ~~lo~~ l'al=
lacciamento del Laocoonte dalla
statua, non avrebbe più quel me=
rito che in tale immagine rite=
niamo per più difficile e maggio=
re e non gli resterebbe che il mi=
nore. Imperocchè formarsi l'idea
prima di un tale aggruppamen=
to è assai più importante che non
l'esprimerlo con parole. Ove per
contro se l'artista avesse tolto que=
sto aggruppamento dal poeta,
lo stimeremmo pur sempre suffi=

cientemente sebbene l'onore della trovata non sia più suo. Poiché ottenere espressione nel marmo è infinitamente più difficile che colle parole; e contrappesando fra loro trovata e rappresentazione saremo sempre inclinati a dispensare reciprocamente l'autore nell'una di quel tanto che di troppo crederemo di aver avuto nell'altra.

Anzi vi hanno dei casi in cui l'artista ha maggior merito d'aver imitato natura col medium dell'imitazione del poeta che non senza di

esso. Il pittore che dalla descrizione di un Thomson ci rappresenterà un bel paesaggio, avrà fatto più di quello che lo copierà direttamente dal vero. Questo vede l'originale avanti a sè, quello deve dapprima costringere la sua immaginazione finchè crederà di vederlo. Questo produce qualcosa di bello da impressioni vive e sensibili, quello da idee indecise e deboli di segni arbitrarii.

Ma appunto ciò è in noi naturale l'esimere di buon grado l'artista dall'onore della trovata, così nacque in lui pure naturalmente l'indifferenza verso il mede-

simo. Comprendendo che la trovata non poteva giammai essere la sua parte luminosa, che la maggior lode dipende dall'esecuzione, gli tornò del tutto indifferente se quella fosse nuova o vecchia, trattata una o innumerevoli volte, sua o d'altri. Egli restò nello stretto ciclo di pochi soggetti divenuti correnti a lui ed al pubblico ed applicò tutto il suo ingegno solo a mutare le cose note, a fare nuove composizioni con antichi soggetti. E questa infatti l'idea che i trattati di pittura collegano colla

parola "trovata." Giacchè sebbene la classificazione pure in pittorica e poetica questa non riguardo la produzione del soggetto stesso, ma solamente la disposizione e l'espressione (2.) È invenzione, ma non dell'assieme, ma di singoli parti e della loro relativa posizione. È cioè invenzione (o come i moderni la chiamano "trovata" «il tradut.») di quella specie inferiore però che Orazio consigliava al suo poeta tragico:

.... Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in
actus,

Quam si proferres ignota indicta=
que primus. (3.)
Consigliava, dico, ma non or=
dinava. Consigliava come per
lui più facile, più comoda,
più utile, ma non ordinava co=
me migliore e più nobile in
sè stessa.

E per vero un grande van=
taggio avrà quel poeta che trat=
terà una storia e dei caratte=
ri conosciuti. Egli può saltar
di piè pari centinaia di fredde
piccolezze che del resto sarebbero
indispensabili per la conoscenza
dell'assieme; e quanto più pre=

sto sarà inteso dai suoi uditori tan=
to più presto potrà interessarli. Ta=
le è anche il vantaggio che ha il
pittore quando il suo soggetto non ci
è affatto sconosciuto, se noi, a pri=
mo colpo d'occhio, riconosciamo l'in=
tenzione ed il pensiero della sua com=
posizione, se, non solamente vedia=
mo le sue figure a parlare, ma
udiamo ancora ciò ch'esse dico=
no. Dal primo sguardo dipende
~~il più grande~~ È l'effetto principale;
or bene se quello ~~[illegible]~~ ci obbliga ad
un faticoso riflettere e ad indo=
vinare, si raffredda la nostra bra=
ma di essere commossi; per vedicarci

dell'incomprensibile artista saremo esigenti nell'espressione e guai a lui se all'espressione sacrificò la bellezza! Allora più nulla può attirarci a restare avanti alla sua opera; ciò che vediamo non ci piace e non sappiamo ciò che ne dobbiamo pensare.

Ora consideriamo ambe le cose assieme; primo: la trovata e novità del soggetto non essendo di gran lunga quanto noi desideriamo principalmente dal pittore; secondo: un soggetto noto fuci-

litando e avvalorando viemme=
glio l'effetto dell'arte sua; per=
so, si potrà ricercare la cagio=
ne per cui egli sì di rado si deci=
de a nuovi soggetti, non già co=
me il conte Caylus, nella co=
modità, nella sua ignoran=
za, nella difficoltà della par=
te meccanica dell'arte,
che richieggongli tutto il tempo,
tutta la sua ~~de~~ laboriosità; ma
la si troverà assai più fon=
data e, anzi, forse saremo incli=
nati a lodare qual saggia ed
a noi proficua astinenza del=
l'artista ciò che dapprima

pareva restrizione dell'arte e diminuzione del nostro piacere. Né temo pure d'essere confutato dall'esperienza. I pittori ringrazieranno il conte della sua buona intenzione, ma è difficile che se ne servino così generalmente come egli si aspetta. E se ciò avvenisse, fra cento anni farebbe d'uopo di un altro Caylus il quale ritornasse alla memoria gli antichi soggetti e riconducesse l'artista su quel campo ove

altri prima di lui raccolsero al= [costanti]
lori immortali. Ovvero si preten=
derà che il pubblico sia tanto
istrutto quanto il dotto ~~[illegible]~~ coi suoi
libri? Che qualunque scena del=
la storia e della favola, che può
essere motivo di un bel quadro,
debba essergli nota e famiglia=
re? Convengo che, dall'epoca di
Raffaello in poi, i pittori avreb=
bero fatto meglio studiare Omero
che non Ovidio. Ma siccome non
è avvenuto così, si lasci il pubbli=
co nella sua via e non gli si
renda il suo piacere più acerbo di
di quanto dev'essere un piacere, per

essere ciò che esser deve.

Protogene aveva dipinto la madre di Aristotele. Non so quanto questo abbia pagato. Ma, o invece del pagamento, od oltre a questo, gli diede un consiglio assai più prezioso della paga stessa. Imperocchè non posso immaginarmi che il suo consiglio fosse una mera adulazione. Considerando egli per l'appunto la necessità dell'arte di essere intesa da tutti, gli suggerì di dipingere le gesta di Alessandro; gesta delle quali allora parlava il mondo

intero e che poteva prevedere non sarebbero state dimenticate dalla posterità. Ma Protogene non fu abbastanza saggio da seguire tale ammonimento; "impetus animi" dice Plinio, "et quaedam artis libido" un certo orgoglio dell'arte, una certa smania per lo strano ed incognito, lo indussero a tutt'altri soggetti. Preferì dipingere la storia di un Ialiso, di una Cedippa (P.) e simili di cui [redacted] ora non è nemmeno più possibile indovinare ciò che rappresentassero.

XII.

Omero trattò una doppia specie di esseri e d'azioni: visibili ed invisibili. Questa distinzione è impossibile alla pittura; in essa è tutto visibile e visibile in un modo solo.

Ora se il conte Caylus fa seguitare inseparabilmente i quadri delle azioni invisibili con quelle visibili, se egli nei quadri di azioni miste, ove prendono parte esseri visibili ed invisibili, non indica e, forse, non può indicare

come questi ultimi, che noi soli che osserviamo il quadro dovremmo scoprire, siano da rappresentarsi acciò gli altri personaggi della composizione non li veggano o, per lo meno, possano sembrare di non doverli vedere: necessariamente tutta la serie di essi quadri, come pure alcuno in particolare, dovrà riuscire assai confuso, incomprensibile e contraddittorio.

Ma, alla fin fine, col libro in mano si potrebbe evitare questo inconveniente. Il peggio si è però che, togliendo l'arte il divario tra gli esse=

ri visibili ed invisibili, si perdono pu=
re in pari tempo tutti i tratti ca=
ratteristici per mezzo dei quali co=
testa specie superiore si innalza
al di sopra di quella inferiore.

Per esempio: Quando final=
mente gli Dei divisi sul desti=
no dei Troiani vengono fra di lo=
ro alle mani, questa pugna
si passa, nel poeta (1.) in modo
affatto invisibile e questa in=
visibilità permette all'immagi=
nazione di amplificare la sce=
na, lasciandole libero campo
di figurarsi gli Dei e le loro azio=
ni tanto grandi e tanto elevati

al di sopra della comune umanità
quanto le aggrada. Ma la pittu-
ra deve ammettere una scena visi-
bile le di cui diverse parti necessarie
sono la norma proporzionale
delle persone che vi agiscono, propor-
ne che l'occhio afferra di botto e, per la spro-
porzione, quegli stessi esseri sublimi
e grandi pel poeta, divengono sul-
la ~~superficie~~ tela mostruosi.

Minerva, contro la qua-
le Marte in questo cimento ar-
disce il primo assalto, indietreggia
e, con mano possente, afferra dal
suolo un sasso nero, rozzo, grande
che mani umane da antichi tem-

pi, riunite assieme avevano colà gettato a segno di confine.

Η δ' ἀναχασσαμενη λιθον εἱλετο χειρι παχειη,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τον ρ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρες.

Per avere una giusta idea della grossezza di questa pietra è mestieri ricordarsi che Omero fa i suoi eroi del doppio in forza ~~fra~~ dei più forti fra i suoi coetanei, epperò quegli uomini che Nestore ebbe conosciuto nella sua gioventù li fa di forze ancor molto

maggiori. Ora, domando, se Minerva
scaglia una tal pietra a Marte,
pietra eretta qual limite non da
uno, ma da più uomini che vive-
vano negli anni giovanili di Nesto-
re, quale statura dovrà avere
la Dea? Dovrà essere di statu-
ra proporzionata alla grossez-
za della pietra? Allora non
c'è più nulla di meraviglioso.
Un uomo tre volte più grande
di me deve naturalmente po-
ter scagliare una pietra tre
volte più grande. Ove però
la statura della Dea non sia
proporzionata alla pietra, ne

deriva in arte una inveroso=
miglianza evidente la di cui
sconvenevolezza non vien tolta
dalla fredda riflessione che
una Dea debba avere forze
sovrannaturali. Dove veggo
grandi effetti voglio vedere
grandi ~~[illegible]~~ ordigni.

E Marte, atterrato da
questo sasso potente,

Επτα δ'επεσχε πελεθρα.....

coprì sette jugeri. È impossi=
bile che il pittore possa dare
al Dio questa grandezza stra=
ordinaria. Epperò, se non glie
la dà, non Marte giacerà

al suolo, non certo l'omerico Marte, ma un guerriero qualunque (2.)

Longino dice che sovente gli pare che Omero abbia voluto innalzare ~~gli~~ i suoi uomini a Dei ed abbassare i suoi Dei a uomini. La pittura completa tale abbassamento. In essa sparisce tutto ciò che nel poeta pone gli Dei ancora al di su degli uomini divini. Grandezza, forza, velocità, di cui Omero, per i suoi Dei ha sempre in pronto un grado più alto ancora e più meraviglioso di quanto attribuisca (3.) ai più ec=

cellenti ~~E~~ eroi, debbono in pittura ridursi alla comune proporzione dell'umanità; onde Giove ed Agamennone, Apollo ed Achille, Aiace e Marte divengono esseri perfettamente uguali, in nulla riconoscibili se non da segni esterni e convenzionali.

Il mezzo onde servesi la pittura nelle sue composizioni per farci capire che questo o quell'altro dev'essere considerato come invisibile è una leggiera nu=

be in cui lo nasconde dalla parte delle persone cattive. Questa nube sembra essere presa a prestito dallo stesso Omero. Chè, se nello scompiglio della battaglia, uno degli eroi principali corre qualche pericolo da cui nessuna potenza, se non divina, lo possa salvare: il poeta lo fa nascondere, dalla Deità che lo protegge, in ispessa nebbia o nelle tenebre e così sottrarnelo; come Paride da Venere (4.), Ideo da Nettuno (5.), Ettore da Apollo (6.). E Caylus, indicando all'artista tali soggetti non dimenticherà mai di racco=

mandargli caldamente questa nube e questa nebbia. Ma chi non vede che questo na=scondere tra la nebbia e le tenebre non dev'essere, per lo scrittore, altro se non una frase poetica per rendere in=visibile? Perciò mi ha sem=pre recato sorpresa di vedere realizzata quest'espressione poetica e di trovare in pittu=ra una vera nube dietro la quale l'eroe si nasconde come dietro un paravento. Questa non fu mai l'in=tenzione del poeta. Queste

un oltrepassare i limiti della pittura; non essendo, in verità questa nube altro che un geroglifico, un pretto segno simbolico che non rende l'eroe salvato invisibile, ma che ci grida: ve lo dovete figurare invisibile. Non è, in questo caso, migliore di quei nostrini scritti che negli antichi quadri gotici escono dalla bocca delle figure.

È vero, Achille, quando Apollo gli sottrae Ettore, percuote ancora tre volte colla lancia nella spessa nebbia: τρις δ' ηερα ~~—~~ τυψε βαθειαν (7.). Ma anche

ciò, nel linguaggio poetico, non significa altro se non che Achille era in tanto furore ch'egli tre volte ancora gettò la lancia prima di accorgersi che ~~il~~ ~~suo nemico~~ non aveva più il suo nemico innanzi a sè. Achille non vedeva alcuna nebbia reale e tutto il prestigio, onde gli Dei rendevano una persona invisibile, non era punto tale nebbia, ma bensì il rimuovere velocissimo. Soltanto per indicare in poco tempo che la mossa fu così tosta che niun occhio umano potè seguire il corpo rimosso, il poe=

ta lo ravvolge dapprima tra la nebbia, non già perchè ~~non~~ si sia veduto una nebbia in luogo del corpo tolto, ma perchè noi ci immaginiamo invisibile ciò che si trova fra la nebbia. Perciò talvolta fa un'inversione e invece di nascondere l'oggetto colpisce il soggetto di cecità. Così ad esempio, Nettuno offusca gli occhi d'Achille allorquando salva Enea dalle sue mani micidiali, trasportando questi d'un colpo dal mezzo della mischia alla retroguardia (8.). In realtà però gli occhi d'Achille non sono qui più offuscati di

quanto siano colà gli eroi nascosti tra la nebbia; ma il poeta aggiunge e l'una e l'altra espressione solamente per rendere più sensibile la velocità della rimossa che noi chiamiamo: sparire.

Ma i pittori si appropriarono l'omerica nebbia non solo nei casi ove l'impiego [illegible] o l'avrebbe ~~Omero~~ impiegata Omero stesso, nel caso cioè che un corpo diventa invisibile, di sparizione, ma ovunque l'osservatore deve riconoscere nel quadro qualche cosa che non tutte le persone o solo parte di esse ~~ricon~~ riconoscono. Minerva

~~era~~ fu soltanto visibile ad Achille allorquando lo trattenne di lasciarsi trasportare ad aggredire Agamennone. Per esprimere questo non seppi altro suggerimento se non d'avvilupparla in una nube dalla parte del restante del consiglio. Affatto contro lo spirito del poeta. L'essere invisibile è lo stato naturale dei suoi Dei. Non fa d'uopo nè d'alcun accecamento nè d'alcuna recisione dei raggi della luce acciocchè essi non siano veduti (9.); ma fa mestieri d'un'illuminazione, d'una sublimazione della vista mortale,

se debbono essere veduti. Dunque non solo questa nube è, in pittura, un segno arbitrario e innaturale; questo segno arbitrario non ha neppure quell'indicazione precisa che, come tale, potrebbe avere; essendochè i pittori se ne servono sia per rendere invisibile ciò che si vede che per fare visibile ciò che non si vede.

XIII

Se le opere di Omero fossero del ~~tutto~~ perdute, se

dell'Iliade e dell'Odissea non avessimo altro che una serie di quadri simile a quella che il conte Caylus ne propose: potremmo da tali quadri, (eseguiti dalla mano del più perfetto artista), formarci un concetto, non dirò di tutto il poeta, ma anche solo del suo ingegno pittorico, quale ora di lui abbiamo?

Proviamo con un passo qualsiasi. Prendiamo il quadro della peste. (1.) Cosa vediamo sulla tela? Cadaveri, roghi accesi, morenti ~~occupati dei~~ frammischiati ai morti e l'irato Dio su d'una nube ~~la~~ sta vi-

brando le sue saette. La più gran ricchezza di questo quadro è povertà del poeta. Poichè se si dovesse ricostruire Omero da questo quadro, cosa gli si potrebbe far dire? "Quindi Apollo si "corrucciò, e lanciò i suoi dar- "di tra l'armata dei Greci, di- "cui molti morirono e i loro "corpi furono bruciati." Ed ora leggiamo Omero!

Βη δε κατ' οὐλυμποιο καρηνων
χωομενος κερ,
Τοξ' ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε
φαρετρην.
Εκλαγξαν δ' ἀρ' ὀιστοι ἐπ' ὠμων

χωομενοιο,
Αυτου κινηθεντος· ὁ δ' ἠϊε νυκτι ἐοικως·
Εζετ' ἐπειτ' ἀπανευθε νεων, μετα δ' ἰὸν
ἕηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ' ἀργυρεοιο βιοιο.
Ουρηας μεν πρωτον ἐπῴχετο, και κυνας
ἀργους·
Αυταρ ἐπειτ' ἀυτοισι βελος ἐχεπευκες
ἐφιεις
Βαλλ'· ἀιει δε πυραι νεκυων καιοντο
θαμειαι.

Di quanto la vita è superiore ad un quadro d'altrettanto in questo caso il poeta è superiore al pittore. Apollo, sdegnato, con arco e faretra discende

dalle cime dell'Olimpo. Non solo lo veggo ma lo odo a discendere. Ad ogni passo i dardi risuonano sulle spalle dell'irato che si avanza simile alla notte. Ed eccolo piantarsi al di sopra e di rincontro alle navi e, terribilmente risuona l'arco d'argento, vibrar la prima saetta sulle bestie da soma e sui cani. Di poi, coi dardi avvelenati si dà a ferire gli uomini sì che dappertutto fiammeggiano incessantemente ~~[illegible]~~ i roghi coi cadaveri. —

Nessuna altra lingua può

inoltre ridare la pittura musicale che hanno le parole del poeta, come pure è impossibile supporla dal quadro materiale sebben questa sia la prerogativa minore che la pittura poetica abbia su quello. La prerogativa principale è che il poeta ci conduce a quel punto rappresentato dal quadro materiale attraverso una intiera galleria d'altri quadri.

Ma forse la peste non è un soggetto favorevole pella pittura. Eccone un altro più attraente. ~~all oc~~ Gli Dei libanti radunati a consiglio (2.) Un aureo ed

ampio palazzo, gruppi arbitrari delle più belle e venerabili figure, colla ciotola in mano serviti da Ebe, l'eterna gioventù. Quale architettura, quali masse di luce e d'ombra, quai contrasti, qual varietà d'espressione! Dove comincio, ove finisco di pascere il mio occhio? Se il pittore cotanto mi rapisce cosa non farà il poeta! Lo apro e ... mi trovo ingannato! Trovo quattro buone linee piane, che potrebbero servire per soprascritta di un quadro, ~~ma che~~ nella quale v'è materia

per un quadro, ma che tale per se stesse non sono:

Οι δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ήγορο=
ωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτ=
νια Ἥβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις
δεπαεσσι
Δειδεχατ' ἀλληλους, Τρωων πολιν
εἰσορωωντες.

Qualunque poeta, anche più mediocre di Apollonio e costui stesso, non avrebber detto certo meno bene. Omero resta pertanto qui appunto di tanto inferiore al pittore quanto que=

rimaneva là inferiore a lui.

Eppure Caylus non trova in tutto il quarto libro dell'Iliade nessun altro quadro se non in questi quattro versi. Per quanto, dic'egli, il quarto libro si ~~in~~ ~~[illegible]~~ distingua sia per la fecondità di splendidi e spiccati caratteri e per l'arte onde il poeta ci mostra la moltitudine che vuol mettere in movimento, tuttavia la pittura non ne può trarre alcun partito ~~profitto~~. Avrebbe dovuto aggiungere: per quanto d'altronde sia ricco di qua-

Dei poetici o di ciò che così li chiamano. Dei quali in vero il quarto libro ne ha sì gran copia e di così perfetti come pochi altri. Dove una pittura più precisa più illusoria di quella di Pandaro che, instigato da Minerva rompe la tregua e vibra a Menelao il suo dardo? Di quella dell'avanzarsi dell'armata greca? o dell'attacco d'ambe le parti? o di quella del fatto di Ulisse per cui egli vendica la morte del suo Leuco?

Che ne consegue dunque se molti quadri di Omero e dei

più belli, non offrono mate=
ria per l'artista? se questi
può ricavar quadri laddove
il poeta stesso non ne ha al=
cuno? se quelli del poeta, e
che il pittore può riprodur=
re, sarebbero poverissimi se
non dimostrassero più di quan
to dimostrano sulla tela? Co=
sa ne ~~com~~ segue se non la
negazione della mia ~~sud~~ suespo=
sta quistione? Cioè: Dai quadri
materiali a cui i poemi d'Omero
porgono materia, quand'anche ve
ne fossero molti e perfetti non si po=
trebbe nulla concludere riguardo

all'ingegno pittorico del poeta.

XIV.

Ora se è vero che un poema possa essere fecondissimo pel pittore senz'essere in sè stesso pittorico e che un altro invece possa essere molto pittorico e tuttavia punto favorevole per l'artista: Cade da sè l'idea del conte ~~Cayl~~ Caylus il quale ha voluto fare dell'utilità, che il pittore può trarre da un'opera poetica, una pietra di paragone dei poeti e stabilire il loro merito secondo la

quantità di quadri che si presentano all'artista. (1.)

Prendiamoci ben guardia di lasciare, non fosse altro che col nostro silenzio, che quest'idea prenda l'apparenza di una regola. Milton ne sarebbe la prima ed innocente vittima. Poichè sembra davvero che lo spregevole giudizio, pronunciato da Caylus su di lui, non sia tanto conseguenza del gusto nazionale quanto piuttosto conseguenza di questa presupposta regola. La perdita della

vista, dic'egli, è forse la più gran
somiglianza che Milton abbia
avuto con Omero. Certamente
Milton non può riempire delle
gallerie. Ma se fintantochè pos=
seggo l'occhio materiale dovesse
se la sua sfera essere altresì
quella del mio occhio interno
ascriverei a gran fortuna la per=
dita del primo che mi libere=
rebbe da siffatta restrizione.

Perciò il Paradiso Perdu=
to non è meno la prima epo=
pea dopo Omero di quanto la sto=
ria della passione di Cristo sia
un poema perchè non si può

toccare con uno spillo sen=
za incontrare un passo che
non abbia ~~a~~ occupato mol=
tissimi dei più grandi artisti.
Gli evangelisti raccontano il
fatto con tutta l'asciutta
semplicità possibile e l'ar
tista approfitta delle ~~[illegible]~~ varia=
te parti di esso senza che
eglino, dal ~~[illegible]~~ canto loro, ab=
biano dimostrato la mini=
ma scintilla di genio pit=
torico. Vi hanno dei fatti ~~[illegible]~~
atti alla pittura ed altri
no e lo storico può raccon=
tare i più atti tanto anti=

artisticamente come il poeta è in virtù di rappresentare i meno atti in un modo pittorico.

Se si prenda la cosa altrimenti si è solo ingannati dal doppio significato della parola. Un quadro poetico non è necessariamente quello che si può mutare in un quadro materiale; ma ogni tratto, ogni collegamento di più tratti, per via dei quali il poeta ci rende tanto sensibile il suo soggetto, sì che noi saremo consci più chiaramente di questo soggetto

che delle sue parole si chiama pittorico, si chiama quadro, perchè più ci avvicina al grado d'illusione di cui è specialmente capace la pittura materiale e che da questa si può trarre primieramente e molto più facilmente. (2.)

XV.

Ora, come dimostra l'esperienza, il poeta può innalzare a questo grado d'illusione non solamente gli oggetti visibili, ma anche altri. Per conseguenza mancano necessariamente allo

che delle sue parole si chia=
ma pittorico, si chiama qua=
dro, perchè più si avvicina al
grado d'illusione di cui è spe=
cialmente capace la pittura
materiale e che da questa
si può trarre primieramente e
molto più facilmente. (2.)

XV.

Ora, come dimostra l'espe=
rienza, il poeta può innalzare
a questo grado d'illusione non
solamente gli oggetti visibili,
ma anche altri. Per conseguenza
mancano necessariamente allo

artista classi intiere di quadri che sono in potere del poeta. La ode di Dryden pel giorno di Sta. Cecilia è piena di pitture musicali che lasciano il pennello ozioso. Ma non vo' perdermi in simili esempi, dai quali, alla fine, poco più s'impara se non che i colori non sono note musicali e che le orecchie non sono gli occhi.

Mi fermerò ai quadri di soggetti soltanto visibili communi al poeta ed al pittore. Perchè mai molti quadri poetici di questa specie sono inadoperabili per lo

artista, quando invece parecchi quadri propriamente detti, trattati dal poeta, perdono la più gran parte del loro effetto?

Gli esempi mi guideranno. Lo ripeto: il quadro di Pandaro, nel quarto libro dell'Iliade, è uno dei più compiti, più illusori di tutto Omero. Dallo afferrare dell'arco fino al volo dello strale ogni istante è dipinto e tutti questi momenti sono sì prossimi e pur così diversi che se non si sapesse come trattar l'arco, lo

si potrebbe imparare da questa sola descrizione (1.) Pandaro dà di piglio all'arco, tende la corda, apre la faretra, ne sceglie un dardo non ancora usato e ben pennuto, l'aggiusta alla corda, questa tira col dardo alla tacca, la corda avvicinasi al petto, la ferrea punta del dardo all'arco, ~~il qual l'arco~~ questo, ampio e ricurvo, scatta tonando, la corda fischia, via fuggì ~~volò~~ la saetta ed avidamente volò alla sua mira.

Caylus non può non aver badato a questa eccellente ~~eccellente~~

pittura. Cosa ci trovò mai da non crederla adatta pel suo artista? Come mai l'adunanza degli Dei libanti gli potè sembrare più conveniente? Ambedue sono soggetti visibili e di che cosa abbisogna il pittore se non appunto di soggetti visibili per riempire la sua superficie?

Il nodo dev'esser questo: Benchè ambedue i soggetti, come visibili, siano confacentisi alla vera pittura, havvi tuttavia fra di loro questa essenzial differenza che, cioè, quella è un'azione visibile, progressiva, le di cui

varie parti si succedono poco a poco nel tempo; questa invece è un'azione visibile, permanente, le diverse parti della quale si sviluppano unitamente nello spazio. Ora la pittura in virtù dei suoi segni e dei mezzi della sua imitazione, che li può collegare solo nello spazio, dovendo rinunziare affatto al tempo. Le azioni progressive, come tali, non possono appartenere fra i soggetti suoi, ma deve contentarsi delle azioni coesistenti o di soli corpi che per la loro positura lasciano supporre un'azione. La poesia invece......

XVI.

Tenterò di dedurre la cosa la cosa dai suoi primi fondamenti.

Concludo così: Se è vero che la pittura nelle sue imitazioni si serve di mezzi o segni affatto diversi dalla poesia, cioè di figure e di colori nello spazio, questa di suoni articolati nel tempo, se i segni debbono avere incontrastabilmente un rapporto confacentesi alla cosa rappresentata: i segni dunque ordinati coesistentemente non potranno esprimere che soggetti coesistenti, o le

di cui parti coesistono, mentre che i segni consecutivi non potran=no esprimere che soggetti consecu=tivi, o le di cui parti si succedono l'una all'altra.

Soggetti coesistenti o le di cui parti esistono l'una ac=canto all'altra si chiama=no corpi. Per conseguenza i corpi, colle loro visibili proprie=tà, sono i soggetti propri al=la pittura.

Soggetti consecutivi o le di cui parti si succedono l'una al=l'altra si chiamano, in genera=le, azioni. Per conseguenza le azi=

ni sono il soggetto proprio alla poesia.

Però tutti i corpi esistono non solo nello spazio, ma altresì nel tempo. Essi durano ed in ogni momento della loro durata possono apparire in modo diverso ed essere in una diversa unione. Ognuna di queste momentanee apparizioni e unioni può essere l'effetto di una azione antecedente o ~~di~~ la causa di una seguente e quindi quasi il centro di un'azione. Per conseguenza la pittura può anche imitare le azioni, ma

solo indicativamente per mezzo dei corpi.

D'altra parte le azioni non possono sussistere da sè, ma debbono dipendere da certi esseri. Ora, in quanto che tali esseri sono corpi, o considerati come tali, la poesia descrive pure dei corpi, ma solo indicativamente per mezzo delle azioni.

La pittura nelle sue composizioni coesistenti, non potendo servirsi che di un solo momento della azione, dovrà scegliere perciò il più espressivo, quello dal quale si concepirà con maggior facilità ciò che precesse e ciò che sta per seguire.

Parimenti la poesia nelle sue imitazioni consecutive non potendo approfittare che d'una sola qualità dei corpi deve sce=gliere quella che ridesterà una sensibilissima imagine del cor=po da quel lato da cui lo tratta.

Da ciò ne deriva la re=gola dell'unità degli oggetti=vi pittorici e della parsimonia nella descrizioni di soggetti corporali;

Porrei poca fiducia in que=sta sterile catena sillogistica se non la trovassi perfettamen=te confermata dalla pratica di Omero o se, piuttosto, non fos=

se questa pratica stessa che mi vi condusse. Solo da queste massime si può stabilire e spiegare la grandiosa maniera del Greco e giudicare l'opposto procedere di cotanti poeti moderni i quali vogliono ~~[illegible]~~ gareggiare col pittore là dove necessariamente ne debbono essere vinti.

Trovo che Omero non dipinge che azioni progressive e ~~tutti~~ i corpi, tutte le ~~azioni~~ singole cose ~~azioni~~ le dipinge soltanto per la parte che hanno colle dette azioni e, d'ordinario, con un solo tratto. Qual me=

raviglia adunque che il pit-
tore nulla trovi a fare per
sè là dove Omero dipinge e mie-
ta soltanto colà ove la storia
riunisce una moltitudine di
bei corpi, in belle positure, in
uno spazio favorevole all'arte
e il poeta stesso tralasci a suo
piacimento la descrizione di
questi corpi, di queste posizio-
ni, di questo spazio? Esamina-
mo tutta quanta la serie di qua-
dri che, da Omero, il conte Cay-
lus propone, motivo per motivo
e troveremo in ognuno d'essi
la prova di tale osservazione.

Lascio dunque il conte il quale vuol fare della macinella del pittore una pietra di paragone del poeta e chiarirò particolarmente la maniera di Omero.

Per ogni cosa, dico, Omero non ha d'ordinario che un solo tratto. Per lui una nave è ora la nave nera, ora la nave cava, ora la nave veloce, tutt'al più la nave nera e ben fornita di remi. Nè la dipinge oltre. Ma fa bensì un quadro particolareggiato del navigare, della partenza, dell'approdare di essa nave della quale pittura se l'arti-

sta volesse tradurla tutta quanta sulla tela, dovrebbe fare quattro o cinque altri quadri speciali.

Se Omero è costretto da circostanze particolari a fermare i nostri sguardi più a lungo su di un singolo soggetto corporale, non ne risulta tuttavia un quadro che possa essere seguito dal pennello; ma egli sa, per via d'innumerevoli artifizii, porre questo singolo oggetto in una sequela di momenti, in ognuno dei quali appare diverso e ~~nell~~ nell'ultimo dei quali il pittore lo deve

aspettare per mostrarci nato ciò che nel poeta vediamo a nascere. Per es., volendo Omero farci vedere il carro di Giunone Ebe ce lo deve costruire avanti ai nostri occhi. Ecco le ruote, gli assi, il sedile, il timone, i cignoni e le redini, non già tutto insieme, ma in costruzione tra le mani di Ebe. Per le ruote sole impiega più d'un tratto, e ci mostra gli otto enei raggi, gli aurei quarti, i cerchioni di bronzo, l'argenteo mozzo, tutto in particolare. Converrebbe dire: essendovi più-

d'una ruota, doveva andarci tanto più tempo nella loro descrizione quanto più in realtà ne esigerebbe la loro particolare ~~[illegible]~~ costruzione (1.)

Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχεεσσι θοως βαλε καμ=
πυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεω ἀξονι
ἀμφις·
Των ἠτοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος,
αὐταρ ὑπερθεν
Χαλκε' ἐπισσωτρα, προσαρηροτα,
θαυμα ἰδεσθαι·
Πλημναι δ' ἀργυρου εἰσι περιδρομοι
αμφοτερωθεν·
Διφρος δε χρυσεοισι και ἀργυρεοι=

σιν ἱμασιν

Εντετατai δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·

Του δ' ἐξ ἀργυρεος ρυμος πελεν· αυταρ ἐπ ἀκρῳ

Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα

Καλ' εβαλε, χρυσεια...................

Se Omero ci ~~[illegible]~~ vuol mostrare come Agamennone fosse vestito, ci presenta il re nell'atto che indossa, cosa per cosa, tutto il suo abbigliamento, la molle tunica il grande manto, i bei calzari, la spada, ed eccolo vestito ed impugna lo scettro. Vediamo gli abiti mentre

il poeta dipinge l'azione del
vestirsi; un altro avrebbe de=
scritto le vesti fino all'ultimo
filo e nulla avremmo visto della
azione (2.)

......Μαλαχον δ' ενδυνε χιτωνα,
Καλον, νηγατεον, περι δ' άμμεγα βαλ=
λετο φαρος·
Ποσσι δ' ύπαι λιπαροι=
σιν έδησατο καλα πεδιλα.
Αμφι δ' άρ' ὤμοισιν βαλετο ξιφος άρ=
γυροηλον,
Ειλετο δε σκηπτρον πατρωϊον άφ=
θιτον αἰει.

E se di questo scettro che qui non
è altro che "lo scettro paterno, im=

peritura" come un consimile altrove è solo chiamato χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον, "lo scettro ornato con borchie d'oro," se, dico, di questo scettro importante dobbiamo avere un'imagine più completa ed esatta, che cosa fa Omero? Ci dipinge forse, oltre agli aurei chiodi, anche il legno e il pomo intagliato? Certamente, se dovesse servire per l'araldica, acciò in avvenire se ne possa, a puntino, fare un altro uguale. Epperò sono sicuro che certi poeti moderni avrebber fatto una tale de=

scrizione di un re in armi, per-
suasi d'aver dipinto egli uno me-
desimi perchè il pittore li può
seguire. Ma che importa ad
Omero di quanto egli lasci l'ar-
tista dietro di sè? Invece di
una copia egli ci dà la sto-
ria dello scettro: dapprima
l'ha in opera Vulcano; poi fol-
goreggia nelle mani di Giove, e
quindi indica la dignità di
Mercurio; dipoi è il bastone
di comando di [illegible] del bellicoso
Pelope; ora il bastone pastorale del
pacifico Atreus, ecc.

....Σκηπτρον ἔχων· το μεν Ηφαι-

ϛος καμε τευχων·

Ηφαιϛος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·

Αυταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αρ=
γειφοντῃ·

Ερμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·

Αυταρ ὁ ἀυτε Πελοψ δωκ᾽ Ἀτρεϊ, ποι=
μενι λαων·

Ατρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι
Θυεϛῃ·

Αυταρ ὁ ἀυτε Θυεϛ᾽ Ἀγαμεμνονι λει=
πε φορηναι,

Πολλῃσι νησοισι και Αργεϊ παντι ἀνασ=
σειν. (3.)

Per tal modo conosco questo settro assai meglio che se un pittore potesse pormelo innan=

gi o se potessi riceverlo dalle mani ~~ch~~ di un secondo Vulcano. — Non mi meraviglierei di trovare qualcuno fra gli antichi commentatori di Omero che avesse ammirato questo passo quale allegoria perfettissima dell'origine, progresso, consolidamento e finale successione ereditaria della potenza reale fra gli uomini: Sorriderei bensì ove leggessi che Vulcano, il quale lavorò lo scettro, qual fuoco, quale cosa indispensabilissima all'esistenza degli uomini, dinoti in generale l'abrogazione

dei bisogni che hanno indotto i primi uomini ad assoggettarsi ad uno solo; che il primo re sia stato figlio del tempo (Ζευς Κρονιων) e un venerando vegliardo che ha voluto condividere o rimettere del tutto il suo potere ad un uomo facondo e saggio, ad un Mercurio (Διακτορῳ Αργειφοντῃ); che il saggio oratore, allorquando il giovane stato era minacciato da nemici stranieri abbia rilasciato la sua suprema possa al guerriero più valoroso (Πελοπι πληξιππῳ); che questi, dispersi i nemici ed assicurato il regno, lo rimise nelle mani

del figlio, il quale, reggitore pa-
cifico e benefico pastore dei suoi
popoli (ποιμην λαων), li abituasse
alla vita agiata e doviziosa per
cui, dopo la sua morte, fu spia-
nata la via al più ricco dei suoi
parenti (πολυαρνι Θυεστη) d'ottene-
re per sè col mezzo dei doni e cor-
ruzioni ciò che finora era stato
compartito dalla fiducia e che ~~il~~ il
merito ~~merito~~ aveva riguardato ~~il merito~~ piutto-
sto per un carico che per ~~un di-~~
~~quisito~~ un onore e di assicurar-
lo dipoi per sempre, quasi come
un bene acquisito, alla sua fa-
miglia. Sovvienci, ma ad onta

di ciò sarebbe ancora di più avva=
lorata la mia stima pel poeta
a cui si può concedere tanto.—
Ma questo è fuor della mia via
ed io considero ora la storia dello
scettro solo qual mezzo artistico per
farci fermare presso un singolo
oggetto senza perdersi nella descrizio=
ne delle sue parti. Anche quan=
do Achille giura pel suo ~~s~~ scettro
di vendicarsi del disprezzo di Aga=
mennone, Omero ci fa la storia
di questo scettro. Lo vediamo ver=
deggiare sui monti, il ferro lo divi=
de dal tronco, lo sfoglia, lo scorteccia
e lo fa adatto a servire ai giudici

del popolo in segno della loro digni-
tà divina (4.)

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν ούποτε
φυλλα και ὄζους
~~[illegible]~~ Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην
ἐν ὄρεσσι λελοιπεν,
Ουδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλ-
κος ἔλεψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὐτε
μιν υἷες Αχαιων
Εν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι,
οἵ τε θεμισταs
Προς Διος εἰρυαται............

Ad Omero non importava
tanto di descrivere due basto-
ni di materia e di figura

diversa, quanto farci un'imma-
gine sensibile della diversità del-
la potenza di cui essi ne erano
i segni. Quello, opera di Vulca-
no; questo tagliato sui monti
da mano sconosciuta; quello, an-
tica proprietà di un nobile ca-
sato; questo, destinato ad una ma-
no qualsiasi; quello, stretto da un
monarca su di molte isole e
su tutta Argo; questo, tenuto da
uno del mezzo dei Greci a cui
unitamente ad altri era stata
affidata la conservazione del-
le leggi. Tale infatti era il di-
vario in cui trovavansi Aga-

mennone ed Achille: divaris che Achille stesso, ad onta di tutta la sua cieca ira, non poteva a meno di confessare.

Eppero non solo dove Omero colle sue descrizioni tende a siffatte ulteriori mire, ma anche quando si tratta della sola figura ripartiva questa in una specie di storia dell'oggetto onde, nel suo quadro, rendere colla stessa naturalezza consecutivi le parti di ~~qu~~ quella, che in natura sono coesistenti e, quasi farle tener passo colla scorrevolezza del

discorso. Per es.: Egli ci vorrà dipingere l'arco di Pandaro, arco fatto di corno, di tale e tal lunghezza, ben lisciato e ornato alle due estremità con delle lamine d'oro. Che cosa fa? Ci novera forse così asciuttamente tutte queste particolarità l'una dopo l'altra? No certo; ciò sarebbe un indicare, un prescrivere un tale arco per una riproduzione ma non già un dipingerlo. Ei comincia colla caccia allo stambecco, delle cui corna fu fatto l'arco; Pandaro l'aveva tolto d'agguato fra le rupi ed atter-

terratolo; le corna erano di straordinaria grandezza, perciò decise farne un arco; se vengono lavorate, l'artefice le rinnisce, le liscia, le orna. E così, come dissi, nel poeta vediamo nascere ciò che nel pittore non vediamo che nato. (P.)

. . . . . Τοξον ἐϋξοον, ἰξαλου αἰγος
Αγριου, ὁν ρα ποτ' ἀυτος, ὑπο στερ-
νοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν
προδοχῃσι
βεβληκει προς στηθος· ὁ δ' ὑπτιος
ἐμπεσε πετρῃ·
Του κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκα-

δωρα πεφυκει·

Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων,

Παν δ' ἐυ λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

Se volessi trascrivere tutti gli esempi di questo genere non la finirei. Ognuno che conosca il suo Omero li scorgerà in gran copia.

XVII.

Ma, obbietterà alcuno, i ~~segni~~ segni della poesia non sono soltanto consecutivi, sono altresì arbitrarî; e come tali sono certamente atti a descri=

vere dei corpi sì come esistono nello spazio. In Omero stesso trovansi degli esempi ed è solo mestieri ricordarsi dello scudo di Achille per averne uno decisivo: fin dove si possa descrivere diffusamente e tuttavia in modo poetico un singolo oggetto nelle sue parti coesistenti.

Risponderò a questa doppia obbiezione. La chiamo doppia, perchè una conclusione giusta deve passare anche senza esempi e per contro l'esempio di Omero è impor-

tante per me sebbene io non lo sappia giustificare con alcuna conclusione.

È vero che i segni del discorso, essendo arbitrarii, è pur possibile per mezzo loro di fare consecutive le parti di un corpo nel modo stesso che in natura si trovano coesistenti. Ma questa è una proprietà del discorso e dei suoi segni in generale, ma non in quanto che più si confacciano allo scopo della poesia. Il poeta non vuol essere solamente inteso, le sue idee non debbono essere soltanto chia=

re e precise, di ciò si contenta il prosatore. Ma cercherà di renderci le idee, che in noi ride= sta, tanto vive che d'un tratto crederemo sentire le vere impres= sioni sensibili dei loro oggetti e di cessare d'essere consci dei mez= zi onde si serve, cioè delle pa= role. Quindi mirava la sud= detta spiegazione del quadro poetico. Ma il poeta deve sem= pre dipingere; vediamo adunque come i corpi, secondo le loro parti coesistenti, siano appro= priati a questa pittura.

In qual modo si ot=

tiene un'idea precisa d'un og-
getto nello spazio? Dapprima osser-
viamo ciascuna parte separata-
mente, quindi il collegamen-
to di queste parti ed in ultimo
l'assieme. I nostri sensi fan-
no queste diverse operazioni con
una speditezza così sorprendente
che ci sembreranno essere una
sola, e quella speditezza è indi-
spensabilissima per avere un con-
cetto dell'assieme che non è al-
tro che il risultato dei concetti
delle parti e della loro unione.
Ora supposto anche che il poeta
ci guidi con bellissimo ordine

da una all'altra parte dello
oggetto, posto che egli ci sap=
pia rendere il loro collega=
mento con pari chiarezza:
Quanto tempo gli abbisogna?
Ciò che l'occhio abbraccia
d'un colpo, ei ce lo novera in
modo notevolmente lento, a
poco a poco e accade soven=
te che all'ultimo tratto ab=
biamo già dimenticato il
primo. Tuttavia, da questi
tratti, dobbiamo formarci
un assieme; le parti osserva=
te rimangono del continuo
presenti all'occhio; le ~~quo~~ può

scorrere tante volte gli piacerà; all'incontro, le parti intese, se non rimasero impresse nella memoria, sono perdute pell'orecchio. E se anche rimanessero, qual fatica, quale lavoro travaglioso, per rinnovare nello stesso ordine tutte le loro impressioni in modo sì vivo, considerarle assieme anche con appena mediocre prontezza e riuscire ad un'idea approssimativa del tutto!

Proviamo con un ~~esempio~~ esempio che ~~è un capol~~ si può chiamare un capodopera del genere (1.)

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich, und ehrt ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.

Gewachsenes Geschnitz! Daß Kraft sich hier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schö=
~~[illegible]~~ ne Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kranze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zarten goldnen Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildeter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbt,
Auf einem hellen Bach den grünen Wiederschein;

Der Blumen zarten Schnee, den
matter Purpur färbt,
Schließt ein gestreifter Stern in
weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch
auf zertretner Weide,
Und Felsen decken sich mit einem
Purpurkleide.

Sono erbe e fiori che il detto poeta dipinge dal vero con grand'arte; dipinge, sì, ma dipinge senza la menoma illusione. Non dirò che chi non vide mai queste erbe e questi fiori non possa, da questo quadro, formarsene alcuna

idea. Può essere che ogni quadro poetico esiga una conoscenza preliminare dei suoi soggetti. Neppure negherò che possa ridestare, in chi ha tale conoscenza, una idea più viva di alcune parti. Gli domanderò però: come si sta circa il concetto dell'assieme? Del quale, se deve pure essere vivace, nessuna singola parte deve emergere a danno di alcun'altra, ma l'eccelsa luce deve splendere su tutte ugualmente ripartita; la nostra imaginazione deve poterle scorrere tutte d'un colpo per com=

posi d'un colpo ciò che con pari velocità scorgesi in natura. Ne è questo forse il caso? E se non lo è, come si è potuto dire che: "il disegno più esatto di un pittore, a petto di questa ~~di que~~ ~~sta~~ descrizione poetica, sarebbe affatto fiacco ed oscuro?" (2.) Essa rimane infinitamente inferiore a ciò che possono esprimere le linee ed i colori ed il critico che le compartì questa lode esagerata, deve averla considerata da un punto di vista del tutto falso; avrà badato più agli ornamenti estra-

nei onde l'autore intesse la sua poesia, alla sublimazione della vita vegetativa, allo sviluppo delle perfezioni interne a cui la bellezza esterna non serve che di involucro, più che a questa bellezza stessa e al grado di vivacità e somiglianza dell'immagine che il pittore e che il poeta possono darci. Eppure non si tratta che di ciò, e chi dice che le sole linee:

Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,

Der Blätter glattes Weiß mit tie=
fem Grün durchzogen,
Bestrahlt von dem bunten Blitz von
feinstem Diamant....

che queste linee, riguardo alla loro impressione, possono rivaleggiare colla riproduzione di un Huysum, o non avrà mai interrogato la sua sensazione o la vorrà negare appositamente. Saranno bellissime da recitarsi innanzi al fiore stesso; ma da per sè dicono ben poco o nulla. Ad ogni parola odo il poeta che lavora, ma sono molto lungi dal

l'oggetto medesimo.

vedere ~~la cosa stessa~~

Di bel nuovo dunque:

Io non disdico al discorso in generale il potere di descrivere un assieme corporale secondo le sue parti; lo può, perchè i suoi segni, benchè consecutivi, sono tuttavia arbitrarii, ma glie lo disdico qual mezzo della poesia, poichè a tali descrizioni letterali dei corpi manca l'illusorio su cui ~~[illegible]~~ precipuamente cammina la poesia; e questo illusorio, dico, deve loro mancare perchè il coesistente del corpo viene in collisione colla consecutività del discorso e mentre quello

in questa si scioglie sarà bensì facilitata l'analisi del tutto nelle sue parti; ma la ricostruzione finale ~~del tutto~~ delle parti nel tutto sarà immensamente difficile e sovente impossibile.

Ovunque perciò nulla importa dell'illusione, dove non si ha da fare che coll'intelligenza dei miei lettori e solo si bada ad idee chiare e, per quanto possibile, compite, queste descrizioni dei corpi, escluse dalla poesia, possono benissimo stare e non solo il prosatore, ma altresì il po=

eta dogmatico (poichè dove dogma-
tizza non è più poeta), se ne possono
servire con molto vantaggio. Così,
per esempio, Virgilio nelle sue Georgi-
che descrive una vacca atta a far
razza:

.... Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis

insignis et albo,
Aut juga detractans interdum=
que aspera cornu,
Et faciem tauro propior, quaeque
ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia
cauda.

Oppure un bel puledro:
. . . . Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis
alvus, obesaque terga,
Luxuriatque toris animosum
pectus etc (3.)

Giacchè chi non vede che al poeta più importava la spie=gazione delle parti che l'assie=

me? Egli ci novera i ~~contrassegni~~ segni caratteristici di un bel puledro, di una buona vacca affinchè noi, secondo che ne ravviseremo più o meno, possiamo essere in istato di poter giudicare della bontà dell'una o dell'altra; ma se da questi contrassegni si possa o no formare una viva immagine, gli fu indifferentissimo.

All'infuori di un uso siffatto i quadri particolareggiati di oggetti corporali, senza il menzionato artificio omerico, di trasformare cioè la coesistenza dei medesimi

in una vera successione, sono sempre stati riconosciuti dai più fini critici qual freddo giocattolo a cui pochi o nessun genio appartiene. Quando, dice Orazio, un poetastro non può altro, comincia per descrivere un bosco sacro, un altare, un ruscello serpeggiante tra i campi ameni, un fiume romoreggiante, un arco baleno:

. . . . Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus. (4.)

Pope, fattosi uomo, riguardava con grande disprezzo i tentativi pittorici della sua poetica gioventù. Esigeva espressamente che chi vuole meritare il titolo di poeta in modo degno debba rinunziare il più presto possibile alla mania descrittiva e dichiarò essere una poesia puramente descrittiva un convito a mero brodo. (P.) – Posso assicurare che il signore di Kleist non era punto orgoglioso della sua primavera. Se avesse vissuto più a lungo le avrebbe dato una forma affatto diversa. Progettava un piano e riflet=

teva ai mezzi onde far nasce-
re e procedere in ordine na-
turale, l'una dopo l'altra, da
avanti ai suoi occhi le imagi-
ni innumerevoli che pareva
aver strappato così a caso, dal-
l'infinito spazio della crea-
zione ~~[illegible]~~ ringiovanita: Avrebbe fatto
senza dubbio ~~di~~ ciò che Mar-
montel, ~~senza dubbio~~ certo mosso dalle
sue egloghe, consigliò a molti
poeti tedeschi: avrebbe fatto di
una serie d'imagini intreccia-
ta scarsamente di sensazioni;
una sequela di sensazioni scarsamen-
te intrecciata d'imagini (6.)

XVIII.

Eppure lo stesso Omero dovrebbe essere caduto in queste fredde pitture descrittive d'oggetti corporali? —

Spero che pochissimi saranno i casi a cui uno possa riferirsi in proposito; ed anche questi pochi casi, ne sono sicuro, sono di tale natura che confermeranno piuttosto la regola stessa di cui sembrano essere un'eccezione.

Siamo intesi: La successione del tempo è il campo della poesia come lo spazio è il campo del pittore.

Riunire due periodi di tempo, necessariamente lontani, in uno solo e medesimo quadro, come il ratto delle Sabine e la riconciliazione dei loro mariti coi loro parenti di Fr. Mazzuoli, oppure tutta la storia del figliuol prodigo, la sua vita depravata, la sua miseria e il suo pentimento del Tiziano è un' usurpazione del pittore nel dominio del poeta ~~della poesia~~, usurpazione che il buon gusto non approverà giammai.

Noverare poco a poco al lettore più parti o cose che in

natura debbo scorgere d'un tratto, se pur debbono produrre un assieme onde rendere un'immagine del tutto è un'usurpazione del poeta nel dominio del pittore nel che il poeta spreca molta immaginazione senza il menomo utile.

Tuttavia, come due onesti ed amichevoli vicini non permettono certo che l'uno si prenda delle libertà sconvenienti nel territorio dell'altro, ma osservano agli estremi confini una condiscendenza reciproca che compensa d'ambe le parti le lievi usurpazioni che l'uno, nella fretta

e per le sue circostanze si vede costretto di fare nel campo ~~dell'~~ dell'altro parimenti si comportano la pittura e la poesia.

A tale proposito non addurrò che nei grandi quadri storici l'unico momento è quasi sempre esteso di qualche poco e che forse non trovasi un'opera molto ricca di figure in cui ognuna di queste abbia perfettamente la mossa e la posizione che converrebbe avesse nel momento dell'azione principale; i movimenti dell'una saranno di qualche poco anteriore ad esso

come di qualche poco posteriori saranno quelli dell'altra. E questa una licenza che l'artista ~~da~~ deve giustificare con certe finezze nella disposizione, col volgere o allontanare i suoi personaggi, la qual cosa permette loro di prender più o meno parte a quanto succede. Mi servirò soltanto di un'osservazione fatta dal signor Mengs sui panneggiamenti di Raffaello (1.) "Tutte le pieghe, dice, sono,
" nelle opere di Raffaello, motivate sia
" dal proprio peso o dalle mosse delle
" membra. Più volte si vede da esse co-
" me erano prima e Raffaello cercò

"espressione anche in questo. Dalle pie=
" ghe qualche volta si scorge se una
" gamba od un braccio erano, pri=
" ma di questo movimento, addie=
" tro o avanti, se un membro pas=
" sò o passa dalla curva alla
" estensione o da questa a quella."
È incontrastabile che l'artista, in tal caso, riunisce in uno solo due diversi momenti. Poichè quella parte del drappo che sta sul piede che si muove in avanti, seguito ~~da~~ questo immediatamente, a meno che il panno fosse di materia assai rigida, ma che perciò appunto sarebbe

inadatto alla pittura, non può
darsi quindi nessun istante in
cui esso panno farcesse una pie=
ga diversa da quella che esige
la presente posizione del piede,
se però fa un'altra
piega avremo il momento an=
tecedente del drappo ed il mo=
mento presente di quella par=
te del corpo. Tuttavia chi vor=
rà mai essere così puntiglio=
so coll'artista il quale mo=
strandoci questi due momen=
ti in pari tempo, ci trova il
suo tornaconto? Chi non
lo loderà piuttosto, che ebbe

intelligenza e coraggio da commettere un piccolo fallo onde ottenere più alta perfezione di espressione?

Egual riguardo merita il poeta. Propriamente la sua imitazione progressiva gli permette di toccare dei suoi soggetti materiali una sola parte, una sola qualità per volta. Ma se, stante la felice disposizione della sua lingua, lo può fare con una sola parola, perchè mai non dovrebbe, di quando in quando, osare di aggiungerne una seconda. E perchè

no, se ne vale la pena, anche uno terza e quarta? Ho detto che per Omero, ad esempio, una nave non è che la nave oscura, la nave cava o la nave veloce, tutt'al più la nave oscura e ben fornita di remi. S'intende della sua maniera in generale. Quinci e quindi però trovansi dei passi ove aggiunge un terzo qualificativo pittorico: Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, οκτακνημα (2.) ruote rotonde, enee, ad otto raggiuoli. Ed anche il quarto: ἀσπιδα παντοσε ισην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον (3.), uno scudo liscio dappertutto, bello, eneo, la=

vorato di martello. Chi ne lo biasimerà? Chi non gli sarà piuttosto grato di questa piccola abbondanza sentendo qual buon effetto può produrre in alcuni passi adatti?

Però la giustificazione propria sia del ~~poeta~~ poeta che del pittore non vorrei già farla derivare dalla similitudine suesposta dei due vicini. Una ~~sola~~ mera similitudine non prova e non giustifica niente. Bensì questo deve giustificarli: che, cioè, come là nel quadro i due diversi momenti

confinano l'uno coll'altro così immediatamente che essi possono valere per uno solo, così si succedono nel poeta i varii tratti per le diverse ~~q~~ parti e qualità nello spazio con tale ristretta brevità che noi crediamo di udirli tutti d'un colpo.

Ed in questo la lingua di Omero torna per la sua eccellenza ~~st~~ straordinariamente in acconcio. Non solo gli lascia ogni possibile libertà nell'accumulamento e composizione degli aggettivi, ma possiede altresì per questi aggettivi accumulati ~~un~~

una disposizione così felice che rimedia alla svantaggiosa sospensione del loro rapporto. Le lingue moderne mancano affatto di qualcuno o di tutti questi vantaggi. Quelle che, come la francese per esempio, debbono circoscrivere quel Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα: "le ruote circolari, che erano di metallo ed avevano otto raggi"; esprimono il senso, ma annientano il quadro. Eppure il senso è nulla, in tale caso, e la pittura tutto; e il poeta più vivace E [redacted] resta, con tutto quello, ma senza que-

sta, nient'altro che un noiosissimo ciarlone. Sorte che il buon vecchio Omero ha toccato sovente sotto la penna della coscienziosa signora Dacier. La nostra lingua tedesca per contro può bensì tramutare gli aggettivi omerici in aggettivi di pari brevità ed a quelli equivalenti, ma non può imitare dalla lingua greca il loro ordine vantaggiosissimo. Noi diciamo bensì: "le rotonde, enee, ad=otto=raggi", ma "ruote" si trascina in ultimo. Chi non sente che tre diversi predica=

ti, prima di conoscere il sogget-
to, possono dare soltanto una
immagine oscillante e con-
fusa? ~~Ques~~ Il Greco mi-
se il soggetto immedia-
tamente col primo predi-
cato, egli dice: "rotonde
ruote, enee, ad-otto-raggi."
Sappiamo così in un subito
di cosa egli parla e conoscia-
mo quindi secondo l'or-
dine naturale del pensiero
prima la cosa e poi le sue
casualità. Questa prerogati-
va manca alla nostra lin-
gua. O dovrò dire non le man-

ca e solo può adoperarla di rado
senza ambiguità. Perchè se noi
mettiamo degli aggettivi dopo un
sostantivo debbono essere in sta-
to absoluto, dobbiamo dire:
würde Räder, schön und aufs-
geweihigt. Ma in questo stato
i nostri aggettivi restano pie-
namente uguali agli avver-
bi e debbono, se come tali si
legano al prossimo verbo pre-
dicativo della cosa, causare
non di rado un senso com-
pletamente falso e sempre
però molto ~~losco~~ confuso.

Ma io mi intrattengo con

delle piccolezze e sembra voler dimenticare lo scudo; lo scudo di Achille, questo celebre quadro in virtù del quale precipuamente Omero era ritenuto già in antico quale maestro di pittura. (4.) Uno scudo, si dirà, è pur certo un singolo oggetto corporale la di cui descrizione secondo le sue parti coesistenti, non dovrebbe essere concessa al poeta. E questo scudo è stato descritto da Omero in cento e più splendidi versi, nella sua materia, nella sua forma, in tutte le figure che riempiono la sua immen=

sa superficie, ed è stato descrit=
to tanto circostanzialmente,
tanto esattamente che non
fu difficile agli artisti moder=
ni di farne un disegno armo=
nizzantesi con tutte le parti.

Rispondo a tale obbiezio=
ne che ... ho già risposto.
Omero non dipinge questo scu=
do come cosa già finita, ma
come cosa che nasce, che pro=
cede nella sua fattura. Si ser=
vì dunque anche qui dell'arti=
ficio lodevolissimo di tramuta=
re ~~il~~ la coesistenza del suo sog=
getto ~~in~~ una successione e

~~...~~ di fare così dalla noiosa
~~...~~ pittura di un corpo il quadro
vivo di una azione. Noi non ve
diamo già lo scudo; ma l'arte
fice divino che lo costruisce.
Eccolo innanzi alla sua
incudine e dopo d'aver fog
giato le lastre s'inalza
no sotto i suoi fini colpi dal metallo e avanti ai nostri occhi
~~...~~ ~~...~~ le imagini, che ha de
stinato per ornamento l'una
dopo l'altra. Né lo perdiamo ~~sul metallo~~,
più di vista fino a che tutto
non è finito. Ed ora eccolo
compiuto e noi ci meravi
gliamo di tale opera, ma
colla meraviglia creden

te di un testimonio oculare che la vide fare.

Altrettanto non può dir=si dello scudo di Enea in Vir=gilio. O il poeta romano non sentì la finezza del suo ori=ginale, ovvero le cose che vo=leva rappresentare sul suo scudo gli parvero essere di tal genere che non gli per=mettevano la esecuzione avanti ai nostri occhi. Erano profezie di cui certo sarebbe stato disadatto se un Dio le avesse espresse chia=ramente in nostra presenza

come il poeta di poi le spiega. Profezie come tali esigono un linguaggio più oscuro nel quale non si confonno invero i propri nomi delle persone dell'avvenire che esse riguardano. Tuttavia più di tutto, al poeta e cortigiano, importavano appunto questi nomi. Se ciò lo scusa non elimina per nulla il cattivo effetto che produce l'aver deviato dalla strada onerica. I lettori di un gusto fine non saranno ragio-

ne. I preparativi che fa Vulcano pel suo lavoro sono presso a poco, in Virgilio, quelli che gli fa fare Omero. Soltanto che in Omero non vediamo solo i preparativi pel lavoro, ma il lavoro stesso, mentre da Virgilio, dopo d'averci mostrato lì per lì l'affaccendato Dio coi suoi Ciclopi,

Ingentem clypeum informant.....
.........Alii ventosis striden-
tia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incu-
dibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia

tollunt

In numerum, versantque tenaci forcipe massam. (6.)

fa cadere d'un tratto il sipario trasportandoci in una ~~sc~~ scena affatto diversa, di dove poco a poco ci conduce nella valle in cui ~~nella quale~~ ~~V.~~ giunge Venere colle armi, che intanto vennero finite, presso Enea. Le appoggia al tronco di una quercia e dopo che ella ha abbastantemente guardato, ammirato, toccato e provato l'eroe, comincia la descrizione os-

sia la pittura dello scudo la
quale per l'eterno: qui c'è, e
là vi è, vicino a ciò sta, e non
~~lungi molto in~~ molto lungi si
vede, ... ~~diventa~~ riesce così no=
iosa che ~~era~~ fu necessario tut=
to il poetico ornamento che
poteva darle un Virgilio per
non trovarla insopportabile.
Poichè inoltre tale pittura non
è fatta da Enea, il quale si
delizia delle sole figure senza
saper niente del loro signi=
ficato,

.... rerumque ignarus ima=
gine gaudet;

306

e nemmeno da Venere, quantunque presumibilmente Ella dovesse conoscere, quanto il volonteroso suo marito, i futuri destini del suo caro nipotino, ma siccome tale descrizione è fatta unicamente dalla propria bocca del poeta: l'azione resta, durante questa pittura, manifestamente ferma. Nemmeno una delle sue persone vi prende parte come nessuna influenza, sia questo o quello rappresentato sullo scudo, viene ad avere su quanto segue.

Dovunque traluce l'astuto cor=
tigiano che sostiene la sua
materia con ogni sorta di a=
dulazioni, ma non già il
gran genio che si abbandona
alla propria interna forza
dell'opera e disprezza ogni
mezzo esteriore ~~per ess~~ di esse=
re interessante. Perciò lo
scudo di Enea è una vera in=
terpolazione, unicamente de=
stinata ad adulare ~~lo~~ l'orgo=
glio nazionale dei Romani;
~~[illegible]~~ è
un piccolo ruscello che il
poeta introduce ~~[illegible]~~ nel suo
torrente ~~[illegible]~~, per renderlo un pò

più vivo. Lo scudo di Achil-
le invece è crescenza au-
mentativa del proprio
terreno; poichè uno scudo do-
veva pur farsi e siccome
le cose necessarie non ven-
gono mai senza grazia dal-
la mano di una Dea, lo scu-
do doveva avere degli orna-
menti. Ma l'arte consi-
steva di trattare questi or-
namenti solo come orna-
menti, intesserli nella ma-
teria per mostrarceli solo
nell'occasione in cui ci
sarebbe stata mostrata

tale materia. E ciò può farsi solo colla maniera di Omero. Egli fa costruire da Vulcano ~~degli o[illegible]~~ delle ornamentazioni perchè è intantochè egli deve fare uno scudo degno di sè. Per contro Virgilio gli fa fare uno scudo a motivo delle ornamentazioni ritenendo egli queste ~~[illegible]~~ tanto importanti da descriverle ~~[illegible]~~ partitamente dopo che lo scudo è finito da lungo tempo.

XIX

Sono conosciute le obbiezioni che contro lo scudo di Omero sollevarono Scaligero seniore, Perrault, Terrasson ed altri. Altresì è noto quanto risposero Dacier, Boivin e Pope. Parmi però che questi ultimi vadino talvolta troppo oltre e, nella certezza della loro causa, affermino cose che sono altrettanto false quanto poco contribuiscono alla giustificazione del poeta.

Per difendere l'obbiezione principale che cioè Omero riempì lo scudo con una quantità di figure che impossibilmente potrebbero trovare sufficiente spazio sul medesimo, Boivin intraprese, colla osservazione della proporzione voluta, a farlo disegnare. La sua idea dei diversi circoli concentrici è ingegnosissima, quantunque le parole del poeta non ne diano la benchè menoma ragione, come nemmeno si trova alcuna traccia che gli antichi abbiano avuto de

gli scudi suddivisi in tal modo. Poichè Omero stesso lo qualifica per uno scudo artificiosamente lavorato in ogni parte σακος παντοσε δεδαιδαλμενον, io, per aver più spazio, avrei pure compresa la superficie concava essendo noto che gli antichi artisti questa non lasciavano vuota come lo prova lo scudo di Minerva di Fidia (1.) Ma non basta che Boivin non abbia tratto vantaggio da questa, egli accrebbe anche senza necessità le rappresentazioni a cui doveva procacciare luogo

sullo spazio diminuito già della metà suddividendo ciò che nel poeta evidentemente non è che un quadro solo in due o tre quadri speciali. So bene ciò che ve lo indusse, che però non l'avrebbe dovuto indurre, ma invece di affaticarsi a soddisfare le pretese dei suoi avversari avrebbe dovuto mostrar loro che le loro pretese erano ingiuste.

Più chiaramente mi potrò spiegare con un esempio. Se Omero dell'una città dice:

Λαοι δ' ειν ἀγορῃ ἐσαν ἀθροοι· ἐν=

θα δε νειχος
Ωρωρει· δυο δ' ανδρες ένειχεον
είνεχα ποινης
Ανδρος άποφθιμενου· ό μεν έυχετο
παντ' άποδουναι,
Δημῳ πιφαυσχων· ό δ' αναινετο,
μηδεν έλεσθαι.
~~Δαοι~~ Αμφω δ' ίεσθην έπι
ίςορι πειραρ έλεσθαι.
Λαοι δ' αμφοτεροισιν έπηπυον,
άμφις άρωγοι·
Κηρυχες δ' άρα λαον έρητυον.
ό δε γεροντες
Ειατ' έπι ξεςοισι λιθοις, ίερῳ
ένι χυχλῳ.

Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ'
ἐχον ἠεροφωνων.

Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ' ἐδι=
καζον.

Κειτο δ' ἀρ' ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο
ταλαντα —

credo non ha voluto dare più che un solo quadro: il quadro di una pubblica disputa sulla contestata paga di una ragguardevole pena pecuniaria per l'uccisione di un uomo. L'artista che deve eseguire questo soggetto non può utilizzare più che un unico istante; o quello dell'accusa, o quello dell'audizione dei testi,

della sentenza o quello insomma che egli crederà più adatto prima o dopo questi momenti: Quest'unico momento lo renderà quanto più espressivo gli sarà possibile e lo eseguirà con tutta l'illusione della rappresentazione di oggetti visibili, illusione che la pittura ha sulla poesia. Essendo da questo lato infinitamente lasciato addietro, cosa può fare il poeta che deve appunto dipingere questo soggetto con delle parole e che non intende già di far com=

pletamente naufragio, se non che di servirsi anche egli dei suoi vantaggi? E quali sono questi? La libertà di estendersi sul passato e su quanto segue all'unico momento dell'opera d'arte e la virtù di mostrarci quindi non solo ciò che ci mostra l'artista, ma anche ciò che questo ci ~~lascia~~ può soltanto ~~indovinare~~ lasciare indovinare.

Per mezzo di questa libertà, di questa virtù il poeta resta uguale al pittore e le loro opere diverranno rassomigliantissime quando il loro effetto è ugualmente vivo; ma non già quando l'uno con=

tribuisce all'anima mediante ~~al~~ l'orecchio nè più nè
meno di quanto l'altro possa
presentare all'occhio. ~~Di~~ Secon=
do questa massima avrebbe do=
vuto, Boivin, giudicare il pas=
so di Omero e non avrebbe fat=
to altrettanti quadri ~~di~~ dei
differenti momenti ~~periodi~~ che egli cre=
detta poterci osservare. È
vero, tutto ciò che Omero di=
ce non poteva essere collega=
to in un unico quadro; l'ac=
cusa e la smentita, la presen=
tazione dei testimonii e l'appel=
lo al popolo diviso, l'affatica=
carsi degli araldi per sedare

il tumulto e le decisione dei giudici sono cose che si succedono e non sono coesistenti. Ma però, per esprimermi scolasticamente ciò che "acta" non era contenuto nel quadro, vi era "virtute" e l'unico modo di descrivere colle parole un quadro materiale è quella di unire questo con ciò che veramente si vede e non di tenersi nei limiti dell'arte, dentro dei quali il poeta può benissimo recare i dati per un quadro, ma giammai potrà produrne uno egli stesso.

Nello stesso modo Boivin

suddivide il quadro della cit=
tà assediata (3.) in tre diver=
si quadri. Avrebbe potuto anche
suddividerlo in dodici anziché
in tre. Poiché non avendo af=
ferrato lo spirito del poeta e
volendo che questi debba assog=
gettarsi alle unità del quadro
materiale, avrebbe potuto tro=
vare ~~[illegible]~~ un numero di trasgres=
sioni assai maggiore, sì che
sarebbe stato quasi necessa=
rio di ~~[illegible]~~ destinare un campo
speciale sullo scudo per ogni
tratto speciale del poeta. Io
penso che in complesso Ome=

no non ha su tutto lo scudo più di
dieci quadri ognuno dei quali
egli incomincia con un ἐν
μεν ἔτευξε, oppure ἐν δε ποιησε, ov=
vero ἐν δ' ἐτιθει, od anche ἐν δε ποικιλ=
λε Αμφιγυηεις (4.) Dove mancano
queste parole d'introduzione
non si ha nessun diritto di ve=
dervi un quadro speciale, ma
invece si deve riguardare come
uno solo ed unico tutto ciò che
esse riuniscono o cui manca
soltanto l'arbitraria concen=
trazione in un solo ed unico
tempo la quale cosa il poeta
non era per nulla tenuto di fare.

Anzi, se avesse indicato questo punto di tempo, se vi si fosse attenuto scrupolosamente, avesse escluso qualsiasi minimo tratto che non si possa unire colla reale esecuzione, insomma se avesse proceduto come desiderano i suoi biasimatori, è ben vero che questi signori non troverebbero in lui niente da ridire, ma in contraccambio neppure alcun uomo di gusto avrebbe trovato qualche cosa da ammirare.

Pope non solo è soddisfatto della suddivisione e del-

disegno di Boivin, ma credette
di fare ancora qualcosa di affat=
to speciale, dimostrando anche
oramai ~~ess~~ che ognuno di tali
quadri così spezzati e indicato
secondo le più severe regole del=
la pittura come è esercitata
oggidì: contrasto, prospettiva,
le tre unità, tutto vi trovò osser
vato nel miglior modo. E ~~sol~~ quan=
tunque sapesse benissimo che l'ar=
te al tempo della guerra troiana,
come s'impara da testimonian=
ze degne di fede, fosse ancora nel=
la culla, dovette così o Omero, in
virtù del suo genio divino, non

essersi attenuto tanto a ciò che
l'arte ~~in~~ nell'epoca sua era in gra=
do di fornire quanto, piutto=
sto, dovette indovinare ~~qu~~ ciò che
essa in generale ~~sa~~ ~~ingeg~~ possa fa=
re; ovvero quelle stesse testi=
monianze non ~~dovett~~ dovette=
ro essere tanto degne di fede
sì che non meriti di essere
preferita ad esse la confuta=
zione ~~che~~ chiara ed appari=
scente dell'artistico studio.
La prima delle quali cose
sarà accettata da chi ben
gli pone, ma nessuno si
lascierà convincere del=

la seconda se della storia dell'arte ne ~~[illegible]~~ conosce alcunché di più che i soli dati degli storici. Poiché egli non crederà che ai tempi d'Omero la pittura fosse ancora nella sua fanciullezza perché lo dice Plinio o qualche altro, ma specialmente perché dalle opere, di cui fanno menzione gli antichi, può ~~giu~~ giudicare che essa molti secoli dopo non aveva di molto progredito e che per esempio i quadri di un Polignoto ~~composizione~~ sono ancora ben lungi dal poter reggere la prova che Pope crede possano

tenere i quadri dello scudo omerico. I due grandi quadri di questo maestro in Delfi, di cui Pausania ci ha lasciato una ~~desc~~ minuziosa descrizione (5.), ~~a~~ mancavano ~~erano~~ senza dubbio di qualsia-si prospettiva. Questa parte del-l'arte si deve assolutamente ~~ne~~ negare agli antichi e quanto Pope riferisce per pro-vare che Omero ne abbia già avuto un concetto, ~~e~~ non dimostra nien-t'altro se non che egli stesso ne aveva una idea ~~incom~~ incompletis-sima. (6.) "Omero, dice Pope, non "può essere stato ignaro della

„ prospettiva indicando egli
„ espressamente la distanza di
„ un oggetto dall'altro. Egli
„ osserva, per esempio, che i clien-
„ ti stavano un po' più lungi
„ che le altre figure, e che la
„ quercia sotto la quale era pre-
„ parato il cibo dei mietitori sta-
„ va a lato. Quanto egli dice ~~di~~
„ della valle seminata di greg-
„ gi e capanne e stalle è mani-
„ festamente la descrizione d'una
„ grande contrada prospettica.
„ Una prova generale se ne può già
„ avere dalla quantità di figu-
„ re dello scudo in quantochè

"certo non potevano essere tutte
" espresse nella loro grandezza
" naturale; onde resta incer
" to qual modo cosa incontes
" stabile che, ~~[illegible]~~ già in quel
" tempo, l'arte d'impicciolir-
" le prospetticamente era co-
" nosciuta." Un quadro non
è ancora di gran lunga pro
spettico pella sola osserva
zione del fatto ottico che
cioè una cosa, in lontanan
za appare più piccola. La
prospettiva esige un solo pun
to di vista, un determina
to e naturale orizzonte,

ed è appunto ciò che mancava ai quadri antichi. Il suolo, nei quadri di Polignoto, non era orizzontale, ma era verso lo sfondo talmente tirato in alto che le persone che dovevano sembrare di essere l'una dietro l'altra parevano essere l'una sopra l'altra. E se questa collocazione delle diverse figure e dei loro gruppi sia stata generale, come si può dedurre dagli antichi bassorilievi, dove le persone più addietro stanno sempre più in alto che quelle del

e guardano al di sopra di questo
primo piano, è naturale di ammetterla anche nella descrizione di Omero e quelli dei suoi quadri che, secondo ~~tale~~ questa stessa, si possono riunire in un quadro solo ~~e~~ non si dividano senza necessità. La doppia scena di una pacifica città per le di cui strade passava la lieta processione di una solennità nuziale, intanto che sul mercato veniva deciso un importante processo, non esige in conseguenza di ciò alcun dopo

pio quadro ed Omero l'ha benissimo potuto imaginare come uno e solo, figurandosi la città da un così alto punto di vista da avere contemporaneamente la vista libera sia sulle strade che sul mercato.

Son d'opinione che la vera prospettiva nei quadri è stata motivata ~~[illegible]~~ dalla pittura scenografica; ed anche quando questa era già nella sua perfezione, non deve essere stata così facile applicare le sue regole ad una sola superficie, men-

tre che ancora nei quadri posteriori tra le antichità di Ercolano s'incontrano ~~...~~ errori di prospettiva così frequenti e varii come a mala pena oggidì si perdonerebbero ad un principiante. (7.)

Intanto rinunzio alla fatica di ~~...~~ raccogliere le mie ~~...~~ sparse annotazioni su di un punto sul quale, spero, la storia dell'arte, promessa dal Sign. Winkelmann, darà la più ampia e piena soddisfazione (8.)

XX.

Ritorno piuttosto sulla mia strada, qualora un passeggiatore ne abbia una.

Ciò che ho detto ~~[illegible]~~ degli oggetti corporali in generale, vale tanto più per oggetti corporali belli.

La bellezza corporale proviene dall'armonico effetto di varie parti che si possono scorgere d'un sol colpo. Esige quindi che tali parti debbano essere riunite; e poichè le cose le cui parti sono riunite l'una accanto all'altra, so=

no il proprio soggetto della pittura, essa può, ed essa soltanto, riprodurre la bellezza corporale.

Il poeta che potrebbe mostrare gli elementi della bellezza ~~solo~~ solamente l'un dopo l'altro si astiene dalla descrizione della bellezza corporale, quale bellezza, completamente. Egli sente ~~che~~ essere impossibile che questi elementi ordinati l'un dopo l'altro abbiano ~~[illegible]~~ quell'effetto che hanno se ordinati l'uno accanto l'altro, che lo sguardo di concen-

trazione che vogliamo gettare su di loro subito dopo la loro enumerazione non offre nessuna imagine armonica, che è al di là dell'imaginazione umana il figurarsi quale effetto produ=cano questa bocca e questo naso e quegli occhi messi insieme, se non ci ricordiamo di nulla della natura o dell'arte di una simile composizione di tali parti.

Ed anche in questo Omero è il modello di tutti i modelli. Egli dice: Ni=reo era bello; Achille era

ancora più bello; Elena
possedeva una bellezza di-
vina. Ma giammai si
perde nella descrizione par-
ticolareggiata di queste bel-
lezze. Eppure l'intiero po-
ema è costrutto sulla bel-
lezza di Elena. Quel cam-
po lussureggiante per un
poeta moderno!

Già un Costantino
Manasse volle ornare la
sua nuda cronaca con
una pittura di Elena.
Io debbo ringraziarlo del suo

tentativo. Poiché non saprei pro-
prio dove pescare un esempio
da cui apparisca più evidente
quanto sciocca cosa sia ten=
tare ciò che Omero ~~t~~ tan=
to saggiamente ha trala=
sciato. Leggendo in esso: (1.)

Ἠν ἡ γυνη περικαλλης, ἐυοφρυς,
ἐυχρουσατη,
Ευπαρειος, ἐυπροσωπος, βοωπις,
χιονοχρους,
Ελικοβλεφαρος, ἀβρα, χαριτων γε=
μον ἀλσος,
Λευκοβαχιων, τρυφερα, καλλος ἀν=
τικρυς ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ πα=

ρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφα=
ρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπ=
τιςον, αὐτοχρουν,
Εβαπτε ~~και~~ την λευκοτητα ρο=
δοχρια πυρινη,
Ως εἰ τις τον ἐλεφαντα βα=
ψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν
ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ελενην
Χρηματιζειν.—

mi sembra di vedere trasci=
nar delle pietre su di un

monte sul quale debbasi co=
struire un sontuoso edifizio,
ma che però giunte alla ci=
ma rotolano da per se
dall'altra parte del mon=
te. Qual immagine ci la=
scia questa profusione di
parole? Che aspetto ~~[illegible]~~ aveva
dunque Elena? Se mille
persone leggono questi versi
non si faranno tutte e mil=
le un'idea propria di lei?
Ma è vero, versi poli=
tici (adattati al popolo, il tradut.)
di un monaco, non sono po=
esia. Vediamo come Ario=

sto descrive l'ammaliatri-
ce Alcina: (2.)

Di persona era tanto ben
formata,
Quanto mai finger san pit-
tori industri:
Con bionda chioma, lunga
e annodata,
Oro non è, che più risplen-
da e lustri,
Spargeasi per la guancia
delicata
Misto color di rose e di
ligustri
Di terso avorio era la fron
te lieta,

Che lo spazio finia con giu-
sta meta.

Sotto due negri e sottilis-
simi archi
Son due negri occhi, anzi,
due chiari soli,
Pietosi a riguardar, a mover parchi;
Intorno a cui par ch'Amor
scherzi e voli,
E ch'indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso
~~[illegible]~~ scende
Che non trova l'invidia ove
l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra
due vallette,
La bocca sparsa di natio ci-
nabro,
Quivi due filze son di perle
elette,
Che chiude ed apre un bel-
lo e dolce labbro;
Quindi escon le cortesi paro-
lette
Da render molle ogni cor
rozzo e scabro;
Quivi si forma quel soave
riso,
Ch'apre a sua posta in
terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe e pur d'avorio fatte,
Vengono e van come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar che corrisponde,
A quel ch'appar di fuor, quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta
E la candida man spesso si vede
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede alfin de la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

dopo aver descritto il

Milton ~~[illegible]~~
~~del~~ Pandemonio dice: alcuni lo-
davano l'opera ed altri il suo
artefice. Dunque la lode del-
l'una non è sempre la lode
dell'altro. Un' opera d'arte può
meritarsi ~~tutte le lodi~~ tutta l'ap-
provazione senza che si possa
dir molto di speciale pella glo-
ria dell' ~~suo~~ artista. Come pure
un artista può aver diritto con
ragione alla nostra meravi-
glia anche se l'opera sua non
~~s~~ ci soddisfa pienamente.
Non si dimentichi mai tale co-
sa e si potranno sovente con-

frontare dei giudizi affatto contradditorî. Appunto come qui. — Dolce, nel suo dialogo della pittura, fa fare dall' Aretino grandissimo caso di quelle stanze dello Ariosto. (3.) Io invece le scelgo come un esempio di pittura senza pittura. Ambedue abbiamo ragione. Dolce vi ammira le cognizioni che il poeta mostra di avere della bellezza, io considero invece soltanto l'effetto che queste cognizioni, espresse in parole, possono avere

sulla mia immaginazione. Dol=
ce, da quelle cognizioni, ne dedu=
ce che buoni poeti possono essere
altresì buoni pittori; ed io, ap=
punto da questo effetto, ne de=
duco che ciò che si può miglior=
mente esprimere con linee e
colori si può esprimere malis=
simamente colle parole. Dolce
raccomanda la descrizione del=
l'Ariosto a tutti i pittori come
l'originale il più perfetto di una
bella donna; ed io raccoman=
do a tutti i poeti come am=
monimento il più istruttivo
di non tentare in modo ancor

più infelice ciò che non ha dovuto riuscire ad un Ariosto. Può essere che se Ariosto dice:

"Di persona era tanto ben formata
"Quanto mai finger san pittori industri,"

provi ciò di aver inteso perfettamente ~~la pr~~ la scienza delle proporzioni come la studia il più diligente artista sulla natura e dall'antico (4.), può darsi pure che nelle sole parole:

"Sporgeasi per la guancia delicata

"Misto color di rose e di ligustri" egli si mostri qual perfettissimo colorista, e si è di essere un Tizia=no (5.) Si può pure concludere evidentemente, ~~appellando~~ paragonando la chioma di Alcina solo col=l'oro senza però chiamarla au=rea chioma, che egli disappro=vi l'uso del vero oro nelle pit=ture. (6.) Si può altresì perfin trovare da quel verso

"Quindi il naso per mezzo il viso scende"

il profilo di quegli antichi nasi greci e da' greci artisti ~~dat~~ ~~preso~~ dato a prestito anche ai Romani. (7.)

A cosa ci serve tutta questa dottrina e perspicacia, a noi lettori, che vogliamo credere di vedere una bella donna, che vogliamo sentire qualcosa di quel lieve ebollimento del sangue che accompagna la vista ~~[illegible]~~ vera ~~[illegible]~~ della bellezza? Se il poeta sa da quali rapporti ne deriva ~~[illegible]~~ una bella forma, lo sappiamo perciò anche noi? E se anche lo sapessimo, ci fa egli vedere questi rapporti forse? O anche ci rende più ~~[illegible]~~ lieve la fatica

Di potersene ricordare
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ in un modo vivo?" la
" fronte,
" Che lo spazio finia con giu=
sta meta;"

un naso
" Che non trova l'indizio ove
l'emende;"

una mano
" Lunghetta alquanto e di lar=
ghezza angusta":
che sorta d'immagine producono
queste formule generali? Potreb=
bero ben dir qualcosa nella
bocca di un maestro di dise=
gno che intende volgere l'at=

tenzione dei suoi allievi sul modello accademico; poichè con uno sguardo su questo modello ed essi veggono i limiti convenevoli della fronte lieta, il bellissimo profilo del naso, la larghezza augusta della mano gentile e piccola. Ma nel poeta non veggo nulla e sento con tedio l'inutilità della mia fatica per voler vedere qualchecosa.

In questo punto in cui, nulla facendo, Virgilio ~~[illegible]~~ avrebbe potuto imitare

353

Omero, è però Virgilio stato un po' più felice. Anche la sua Didone è per lui niente più che "pulcherrima Dido." Se di lei descrive qualcosa di un po' più particolareggiato è l'ornamento ~~l'abbigliamento~~ suo, la sua pompa:

Tandem progreditur.........
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum
Aurea purpuream subnectit fibula vestem. (8.)

E se si volesse applicare a lui

quanto un antico artista
disse ad un suo allievo che
aveva dipinto una Ele-
na sopraccarica di ornamen-
ti "poichè tu non l'hai
" saputa dipingere bella, tu
" l'hai dipinta ricca," Vir-
gilio risponderebbe: "Non
" ne posso nulla se non l'ho
" dipinta bella; il biasimo
" riguarda i confini del-
" l'arte mia; lode a me
" dev'essere di essermi te-
" nuto dentro di questi li-
" miti."

A questo proposito non

posso dimenticare le due canzo-
ni di Anacreonte in cui egli
ci ~~[illegible]~~ analizza la bellezza della
sua ragazza e del suo ~~B~~ Ba-
tillo. (9.) La piega ~~da lui~~ da lui
presa bonifica tutto. Crede
di avere un pittore avanti
a sé e lo fa lavorare sotto
i suoi occhi: Così, gli dice,
fammi i capelli; così la fron-
te, gli occhi, la bocca, così
il collo ed il seno, così le an-
che e le mani! Ciò che l'ar-
tista poteva porre insieme
soltanto parte per parte, po-
teva il poeta altresì presen-

vergliela soltanto parte per parte. Non è sua intenzione che noi, per questa sua direzione orale del pittore, dobbiamo riconoscere tutta la bellezza degli oggetti amati; egli stesso sente l'incapacità dell'espressione verbale, e ricorre appunto per questo all'aiuto dell'espressione dell'arte, la di cui illusione egli di tanto innalza che l'intiera canzone sembra essere piuttosto una poesia panegi=

rica pell'arte che non pella donzella. Egli non vede l'immagine, ma lei stessa e crede che sia lì per appunto aprir bocca e parlare:

Ἀπεχει· βλεπω γαρ ἀυτην.

Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Anche per Batillo, la lode di questo bel ragazzo è così intrecciata con quella dell'arte che è dubbio a onore di chi abbia Anacreonte propriamente destinato la canzone. Raccoglie le più belle parti da diversi quadri, il cui caratteristico era appunto l'eccellente bellezza

358

di queste parti; il collo da un Adone, petto e mani da un Mercurio, le anche da un Polluce, l'addome da un Bacco, fino a che egli scorge l'intiero Batillo in un completo Apollo dell'artista.

Μετα δε προσωπον ἐσω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμου
Πολυδευχεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Απολλωνα δε τουτον

Κανδελων, ποιει Βαθυλλον.

Anche Luciano non sa far di meglio per dare un concetto della bellezza di Pantea che rimandarci alle più belle statue ~~fem~~ di donne degli antichi artisti. (10.) Ma che cosa significa questo se non confessare che in tali casi la lingua non ha potere, che la poesia balbetta, che l'eloquenza ammutolisce se l'arte in qualche modo non la serve come interprete?

XXI.

Ma non pende di troppo la poesia ~~e~~ volendo toglierle tutte le immagini di bellezza corporale?

— Chi mai vuole toglierugliele? Cercando di amareggiarle una via sulla quale essa pensa di giungere a cotali immagini mentre essa va in ~~cerca~~ delle orme di un'arte ~~affi~~ consorella, nelle quali ~~gi~~ vaga penosamente senza mai raggiungere

con essa lo stesso scopo: le si chiude forse perciò ogni altra via dove l'arte di bel moso le resta di gran lunga indietro?

Omero stesso, che cotanto s'astiene da qualsiasi descrizione particolareggiata della bellezza corporale sì che solo di passaggio sappiamo che Elena aveva candide braccia (1.) e bei capelli (2.); Omero stesso sa ~~far~~ darci, ~~ci~~ ad onta di ciò, un concetto della sua bellezza, che sorpassa di ~~ss~~ gran lunga ciò che l'arte ~~per~~ in questo punto è in

grado di fornirci. Ricordiamoci
del passo in cui Elena entra
nell'adunanza dei più vecchi
del popolo troiano. I veneran=
di vegliardi la veggono e
l'uno dice all'altro:

Ου νεμεσις, Τρωας και εϋκνημι=
δας Αχαιους
Τοιηδ' ἀμφι γυναικι πολυν χρο=
νον ἀλγεα πασχειν.
Αινως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα
ἐοικε.

Cosa può produrre una idea
più viva ~~della~~ di bellezza, ~~come~~ che quan=
do la stessa fredda vecchiaia
la riconosce ben meritevole

della guerra che costa cotan=
to sangue e cotante lacrime? (3.)
Ciò che Omero non poteva de=
scrivere nelle sue parti costi=
tutive, ce lo fa ~~sentire~~ riconoscere nel suo
effetto. Dipingeteci, o poeti,
la compiacenza, la simpatia,
l'amore, l'entusiasmo che la
bellezza ridesta ed avrete di=
pinto la bellezza stessa. Chi
potrà figurarsi brutto l'ama=
to oggetto di Saffo alla cui vi=
sta ella confessa di perdere
i sensi e la mente? Chi non
crederà di vedere la più bella,
la più perfetta creatura, tosto=

che simpatizzerà colla sensa=
zione che solo una tale cre=
atura può eccitare? Non
già perchè Ovidio ci descrive
il bel corpo della sua Lesbia
parte per parte:

Quos humeros, quales vidi teti=
gique lacertos!
Forma papillarum quam
fuit apta premi!
Quam castigato planus sub
pectore venter!
Quantum et quale latus!
quam juvenile femur!

ma perchè lo fa colla vo=
luttuosa ebbrezza per la qua=

le tanto facilmente si può risvegliare la nostra bramosia, noi crediamo di godere appunto della vista, ch'egli godeva.

Un'altra via, sulla quale la poesia di bel nuovo raggiunge l'arte nella presentazione di una bellezza corporale è questa, ch'essa cioè tramuta la bellezza in vezzo. I vezzi sono bellezza in movimento ed appunto perciò meno adatti al pittore che al poeta. L'artista lascia indovinare il movimento, ma in realtà le sue figure non

ne hanno. I vezzi, per conseguenza, divengono ~~[illegible]~~ nell'arte sua delle smorfie. Ma in poesia il vezzo resta vezzo: un bello transitorio che noi desideriamo ~~di~~ ripetutamente di vedere. Viene e va; e siccome noi in generale ci possiamo ricordare più facilmente e più vivamente di un movimento che di sole forme o di soli colori: deve, di conseguenza, il vezzo agire su di noi e nello stesso rapporto più forte che la bellez=

za. Tutto ciò che nella pittura dell'Alcina piace e commove è il vezzo. L'impressione che fanno i suoi occhi non deriva già perchè siano neri e come soli ma perchè sono:

"Pietosi a riguardar, a mover parchi
Intorno a cui par ch'Amor scherzi e voli,
E ch'indi tutta la faretra scarchi."

La sua bocca non inebbria perchè:

"....spanta di natio cinabro,

.... due filze ... di perle elet-
te, ~~d~~

.... linde ...."

ma perché:
"Quindi escon le cortesi
parolette
Da render molle ogni
cor rozzo e scabro."
Il suo petto ammalia me-
no perché latte ed avorio
e pome acerbe ci presen-
tino la sua bianchezza
e la sua gentile figura
ma piuttosto perché, quelle
due pome acerbe:
"Vengono e van, come on-

Ia al primo margo,
Quando piacevole onura il mar
combatte.

Sono persuaso che pura=
mente questi tratti di vez=
zo chiusi in due o tre stan=
ze, farebbero assai di più,
che non tutte le cinque in
cui Ariosto li spande intrec=
ciandoli con freddi tratti del=
la bella forma, e troppo as=
sai dottamente pelle nostre
sensazioni.

Perfino Anacreonte volle
cadere in preferenza una
sconvenevolezza apparente

Di ~~eri~~ desiderare una cosa non fattibile dal pittore, piut-tosto che non ravvivare ~~[illegible]~~ il ritratto della sua ragazza con il vezzo.

Τρυφερου δ'εσω γενειου,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

"Fa sì che * (egli ordina all'artista) tutte le Grazie svolazzino intorno al suo dolce mento, alla sua bianca cervice!" ~~Com'è~~ In qual modo? Secondo il senso * esattamente letterale? Questo non è eseguibile

in arte. Il pittore poteva dare al mento la più bella rotondità, la più bella fossetta, "Amoris digitulo impressum" (giacchè ecco parmi voglia indicare una fossetta).....egli poteva dare al collo la più bella carnagione, ma oltre a ciò non poteva più nulla. I movimenti di questo collo, e l'azione dei muscoli, per cui quella fossetta appare or più or meno visibile, il ~~proprio~~ vero vezzo, ~~è al~~ era oltre alle sue forze. Il ~~dis~~ poeta disse il massimo onde egli ~~possa~~ pmo render

ci sensibile l'arte sua, acciocchè anche il pittore possa e voglia cercare la massima espressione ~~ne~~ ~~la~~ nella arte sua. Quest'è un nuovo esempio pell'annotazione suddetta, che cioè il poeta, anche parlando di opere d'arte, non è tuttavia legato a tenersi, colla sua descrizione, nei limiti dell'arte.

XXII.

Zeusi dipinse una Elena ed ebbe il coraggio di ~~po-~~ ~~porci~~ scriverci sotto quei celebri versi in cui gli entusiasmati vegliardi confessano la loro sensazione. Giammai la pittura e la poesia sono state tratte in una gara più uguale. La vittoria rimase indecisa ed ambe ~~-~~ meritarono di essere incoronate.

Poichè come il saggio poeta ci mostrò la bellezza solo nei suoi effetti sentendo di non poterla descri-

vere nelle sue parti costitutive; così il ~~pittore~~ non meno saggio pittore ci mostrò la bellezza solo ed unicamente ~~x~~ per le sue parti costitutive e ritenne indegno dell'arte sua di ricorrere a qualsiasi altro mezzuccio. Il suo quadro consisteva della sola Elena ~~[illegible]~~ che si presentava nuda. Poichè è probabile che fosse appunto ~~l'Elalena~~ l'Elena che dipinse per quei di Crotona. (1.)

Confrontiamo, e con meraviglia, il quadro che Caylus indica, da quelle linee di Omero, agli artisti moderni: "Elena, coperta d'un velo bianco, compare in mezzo a diversi vecchi, nel cui numero trovasi anche Priamo, il quale si riconosce pei contrassegni della sua dignità reale. L'artista deve specialmente ingegnarsi a farci sentire il trionfo della bellezza dagli avidi sguardi e dalle espressioni di una stupefacente ammirazione

" nei volti di questi freddi
" vecchi. La scena avvie-
" ne su una delle porte del-
" la città. Lo sfondo del
" quadro può perdersi nel
" cielo libero o verso gli
" edifici della città; quel-
" lo sarebbe più ~~[illegible]~~ ardi-
" to, però l'uno come l'al-
" tro si adattano benissimo."

Figuriamoci questo quadro eseguito dal più grande artista odierno e lo si confronti coll'opera di Zeusi. Quale mostrerà il vero trionfo del-

la bellezza? Questo, dove io
sento ~~la stesso~~ ~~il~~ trionfo stesso, o
quello ~~da~~ nel quale debbo
dedurlo dalle smorfie di vec-
chioni commossi? "Turpe
senilis amor;" uno ~~sgua~~ sguar-
do lussurioso rende ridico-
lo il volto il più venerau-
do ed un vecchio che tra-
disce desideri giovanili è
anzi un oggetto nauseabon-
do. Non si può fare però
questo rimprovero ai veglia-
di omerici; poiché l'affet-
to che sentono è una scin-
tilla momentanea soffo-

cata subito dalla loro sag=
gezza, destinata soltanto
a fare onore ad Elena,
ma non a oltraggiarla.
Confessano la loro sensa=
zione e aggiungono tosto:

Αλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ',
ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πη=
μα λιποιτο.

Senza questa conclusiō=
ne sarebbero vecchi li=
bertini, sarebbero ciò che
sono nel quadro di Cay=
lus. E su di che figgono
i loro avidi sguardi? Che

di una Elena cammuffata, velata. E questa è Elena? Non capisco come Caylus abbia potuto lasciarle qui cotesto velo. Omero glie lo dà bensì espressamente:

Αυτικα δ' ἀργεννῃσι καλυψαμενη ὀθονῃσιν

Ωρμᾶτ' ἐκ θαλαμοιο ——

ma per andare pella via; e sebbene i vegliardi in Omero esprimano la loro meraviglia prima che ella sembri essersi tolto od aver deposto questo velo, non era la prima volta che la vedevano; la lo-

no confessione quindi non
~~ven~~ emergeva forse dalla
presente, momentanea
vista, ma potevano aver
già sentito soventi ciò che
~~di sentire confessavano~~
ora per la prima volta, in que-
sta occasione, confessava-
no di sentire. Nel qua-
dro ciò non ha luogo. Se qui
veggo dei vegliardi entusia-
sti voglio pur vedere ciò che li
mette in entusiasmo, e sarò
ben sorpreso non iscorgen-
do altro che una figura am-
muffata e velata ~~da~~ che essi

calorosamente rimirano a bocca aperta. Cos'ha mai questa figura della Elena? Il suo bianco velo e qualche poco dei suoi proporzionati contorni in quanto che peró contorni siano visibili sotto un panneggiamento. Ma forse non era pur anco intenzione del conte Caylus che il suo vol=to dovesse essere coperto ed egli nominerá il velo solo come una parte del suo abbigliamento. Se cosi é (le sue parole: "Helene * converte d'un voile blanc"; non ammettono peró tale inten=

pretazione) nasce in me
un'altra meraviglia: egli
raccomanda tanto accura=
tamente l'espressione ni vol=
ti dei vecchi, solo non spen=
de una parola sulla bellez=
za nel volto di Elena.
Questa castigata bellezza, coll'umi=
do luccichio d'una lagrima di
pentimento nell'occhio, avvici=
nantesi paurosamente......
E che? La più alta bellezza
è forse pei nostri artisti
qualcosa di così corrente,
sì che non abbiano bisogno
che alcuno glie la ram=

menti? Oppure l'espressione è forse più che bellezza? E siamo già abituati anche nelle pitture a lasciar passare, come sulla scena, la più brutta attrice per una principessa incantevole pur che il suo principe le esprima un amore appassionatissimo?

In verità! Il quadro di Caylus starebbe in confronto con quello di Zeusi come una pantomima in confronto di una sublime poesia.

Incontestabilmente Omero, un tempo, era letto con più

diligenza che oggidì.
Tuttavia non s'incontra
menzione di moltissimi
quadri che gli antichi
artisti avrebbero potuto
togliere da lui (2.) Essi sem
bravano aver soltanto uti
lizzato diligentemente il
cenno del poeta su specia
li bellezze corporali; que
ste dipingevano ed in que
sti soggetti sentivano be
ne che solo era loro con
cesso di gareggiare col po=
eta. Oltre ad Elena Zeu
si aveva anche dipinto

una Penelope; e la Diana di Apelle era l'omerica in compagnia delle sue ninfe. A questo proposito ricorderò che il passo di Plinio in cui parla dell'ultima abbisogna di una correzione (3.) Ma dipingere delle azioni da Omero, solamente perchè offrono una ricca composizione, eccellenti contrasti, ingegnosa disposizione di luce e colori; non sembra essere stato il gusto degli antichi artisti, nè lo poteva essere fintantochè l'ar-

te si tenne negli stretti confini del suo altissimo scopo. Si nutrivano collo spirito del poeta, riempivano la loro immaginazione coi suoi tratti più elevati, il fuoco del suo entusiasmo infiammava il loro, vedevano e sentivano come egli e quindi le loro opere divennero copie impresse delle omeriche non già nel rapporto di un ritratto col suo originale, ma di un figlio con suo padre: rassomigliante, ma diverso. La rassomiglianza sta spesso in

un solo ed unico tratto; tutti gli altri non hanno niente d'ugua=le fra sé, se non che essi armonizza=no col tratto rassomigliante sì nell'uno che nell'altro.

Del resto essendo i capidò=pera della poesia omerica più antichi che qualsiasi capo d'ope=ra dell'arte, avendo Omero pri=ma di un Fidia o di un Apelle osservato la natura con un occhio pittorico, non c'è da meravigliare che gli artisti trovassero già fatte in Omero diverse a loro utili osser=vazioni prima ancora che essi aves=sero avuto tempo di farle nella na=

tura stessa e che le afferrassero avidamente per imitare la natura mediante Omero. Phidia ~~(4.)~~ confessava che le linee (4.)

Η, και κυανησιν ἐπ' ὀφρυσι νευσε
Κρονιων·
Αμβροσιαι δ' ἀρα χαιται ἐπερρω-
σαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαν
δ' ἐλελιξεν Ολυμπον·

avevano servito a lui di modello pel suo Giove olimpico e che solo col loro aiuto gli era riuscito di fare un volto divino "propemodum ex ipso coelo petitum." Chi in questa confes-

sione non vede altro se non che la fantasia dell'artista fu infiammata dall'elevata immagine del poeta e fu resa capace di idee altrettanto sublimi costui, parmi, sorpassa le cose essenzialissime senz'attenzione contentandosi di cose generali, dove pure si può indicare qualcosa di affatto speciale per un soddisfacimento assai più fondato. Per quanto io giudico, Fidia confessò in pari tempo di avere osservato in questo passo quanta espressione vi sia nelle

sopraciglia, "quanta pars animi (S.)" si mostri in esse. Forse quel passo lo ~~[illegible]~~ indusse altresì a porre più diligenza nei ~~ai~~ capelli per esprimere ~~p~~ in certo qual modo ciò che Omero chiama chioma ambrosica. Poichè è certo che gli artisti anteriori a ~~F~~ Fidia poco o punto intendevano ~~[illegible]~~ quanto vi ha di eloquente e d'importante ~~[illegible]~~ nel volto e che negligentavano specialmente i capelli. ~~[illegible]~~ Mirone ~~[illegible]~~ ancora, come osserva ~~[illegible]~~

Plinio, meritava biasimo in questo (6.) e secondo lo stesso autore fu Pitagora Leontino il primo che si distinse per i capelli accurati. (7.) Ciò che Fidia imparò dalle opere di Omero, gli altri artisti l'impararono da Fidia.

Citerò ancora un esempio di questo genere che mi ha sempre fatto assai piacere. Ricordiamoci di ciò che Hogarth nota sull'Apollo di Belvedere. (8.) "Questo Apollo, dic'egli, e l'Antinoo sono ambedue in Roma nello

"stesso palazzo. Ma se Antinoo
" riempie l'osservatore di ma=
" raviglia, Apollo lo mette
" addirittura in istupefazio=
" ne, e ciò per vero, come
" si esprimono i viaggiato=
" ri, per ~~[illegible]~~ un aspetto che di=
" mostra qualcosa di più
" che umano, locchè essi
" non sono in istato di de=
" scrivere. E tale effetto,
" dicono, è tanto più degno
" di meraviglia, ~~[illegible]~~ poi=
" chè, se si esamina, le sue
" sproporzioni sono eviden=
" ti anche ad un occhio

" comune. Uno dei migliori scul=
" tori che noi abbiamo in In=
" ghilterra ~~che~~ non è molto
" si recò a Roma per vedere
" questa statua e mi confermò ap=
" punto quel che ora è stato
" detto che cioè i piedi e le
" coscie, in riguardo delle par=
" ti superiori, sono troppo lun=
" ghi e troppo larghi. Ed
" Andrea Sacchi, uno dei
" più grandi pittori italiani,
" sembra essere stato appun=
" to di questa opinione, del
" resto difficilmente avrebbe
" (nel suo celebre quadro che

" ora è in Inghilterra) dato
" al suo Apollo che incoro=
" na il musico Pasquilini
" le esatte proporzioni dello
" Antinoo poichè ~~del~~ in vero
" sembra in tutto essere una
" copia dello ~~[illegible]~~ Apollo. Quantun=
" que noi ~~[illegible]~~ sovente vediamo che
" in opere grandissime venga
" lasciata fuori l'attenzione
" una qualche piccola par=
" te, questo non può essere
" il nostro caso. Poichè una
" delle bellezze essenziali di una
" statua * è la giusta propor=
" zione. Perciò se ne dee con=

„ chiudere che quelle membra fu=
„ rono allungate a bella posta
„ perchè del resto lo si sarebbe
„ potuto evitare facilmente. Esa=
„ minando dunque tutte quan=
„ te le bellezze di questa figu=
„ ra, giudicheremo con fonda=
„ mento che ciò che finora è
„ stato ritenuto per indescri=
„ vibilmente bello nel suo
„ aspetto generale è derivato
„ da ciò che parve essere un
„ errore in una delle sue parti."
Tutto ciò è evidentissimo; e
già Omero, aggiungo io, ave=
va sentito e accennato che

vi ha un aspetto più elevato che emerge soltanto da questo aumento nelle proporzioni dei piedi e delle coscie. Giacchè volendo Antenore paragonare la figura di Ulisse con quella di Menelao gli fa dire: (9.)

Στaντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν ἐυ=
ρεας ὤμους,
Αμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος
ἦεν Οδυσσευς.

" Quando ambedue stavano
" in piedi Menelao emer=
" gea in più colle sue ampie
" spalle, ma quando ambe=
" due erano seduti Ulisse

„era il più ragguardevole."
Guadagnando dunque, Ulisse sedendo, quell'aspetto che Menelao sedendo perdea, è facile determinare il rapporto che il tronco di ambedue aveva coi piedi e colle gambe. Ulisse aveva un aumento di grandezza nelle proporzioni di quello, Menelao nelle proporzioni di queste.

XXIII.

Una sola parte ~~di~~ ~~sodotta~~ sconvenevole può disturbare l'armonia di

molte concorrenti alla bellezza. Però, ciò malgrado l'oggetto non diventa brutto. Anche la bruttezza esige diverse parti sconvenevoli che noi pure dobbiamo potere scorgere d'un tratto se dobbiamo provare l'opposto di ciò che ci fa provare la bellezza.

Di conseguenza anche la bruttezza non potrebbe essere soggetto pella poesia; e tuttavia Omero ha descritto l'estrema brut-

tezza nel Tersite e l'ha de=
scritta appunto nelle sue par=
ti coesistenti. Perchè mai gli
fu concesso nella bruttezza ciò
che nella bellezza egli stesso con
tanta pespicacia evitò? L'ef=
fetto della bruttezza non è for=
se parimenti impedito dalla
ennumerazione successiva dei
suoi elementi quanto l'effet=
to della bellezza ~~...~~ è
annientato pella eguale
detta ennumerazione?

Certo che sì; ma qui
appunto sta la giustificazio
ne di Omero. Appunto per=

chè la bruttezza nella descrizione del poeta risulta un ~~ap-~~ prodotto ~~parizione~~ di imperfezioni corporali meno contrarianti e, quasi, ~~pel~~ dal lato del suo effetto cessa di essere bruttezza, riesce utilizzabile pel poeta ~~[illegible]~~. E ciò che egli non può utilizzare per sè stesso l'adopera come ingrediente per produrre e rafforzare certe sensazioni miste colle quali, in mancanza di sensazioni puramente gradevoli, ci deve ~~trattenere~~ dilettare.

Queste sensazioni miste

sono il ridicolo e l'orribile.

Omero fa Tersite brutto per farlo ridicolo. Ma esso non è ridicolo ~~soltanto~~ soltanto pella sua bruttezza; poichè la bruttezza è imperfezione ed il ridicolo esige un contrasto di perfezioni e di imperfezioni (1.) Tale è la spiegazione del mio amico alla quale vorrei aggiungere che questo contrasto non deve essere troppo aspro nè troppo tagliente, che gli opposti, per continuare nel linguaggio del pittore, debbono essere di tale specie che si possano fondere insieme.

Il saggio ed onesto Esopo non diventa ridicolo perchè gli si è dato la bruttezza di Tersite. È ~~u~~ burla goffa e sconveniente ~~di~~ volere porre, a mezzo ~~[illegible], il Γελοιον delle~~ della deformità, ~~[illegible]~~ ~~sue moralissime favole di~~ il Γελοιον (comico) delle sue moralissime favole anche nella sua persona. Poichè un corpo deforme ed un'anima bella sono come olio ed aceto che, benchè mescolati insieme, rimangono sempre divisi pel gusto. Non ammettono alcun terzo: il corpo ~~ci~~ produce tedio, l'ani=

ma piacere, ognuno il suo per
sé. Solo quando ~~il~~ un corpo de=
forme è in pari tempo caden=
te ed infermiccio, quando im=
pedisce l'anima nelle sue
azioni, quando diviene per
essa ~~la~~ una sorgente di dan=
nosi pregiudizi, allora tedio e
piacere si fondono insieme,
ma il prodotto che ne emer=
ge non è il riso, ma la compas=
sione e l'oggetto, che, senza
questa, avremmo soltanto
stimato, diventa interessan=
te. Pope, deforme e cagio=
nevole, doveva essere ai noi

amici di gran lunga più in=
teressante di quanto il sano
e bello Wicherley lo fosse
ai suoi. — E come Ter=
site colla sua sola brut=
tezza non è ridicolo, non
lo sarebbe pur anco sen=
za di essa. La bruttezza,
l'armonia di questa brut=
tezza col suo carattere, la
contraddizione ~~contrasto~~ che producono ambe=
due queste cose ~~fanno~~ coll'idea
ch'egli nutre della sua im=
portanza, l'effetto inno=
cuo, ~~che solamente lui~~
umiliante solamente lui, del=

le sue ciarle: tutto deve concorre a questo scopo. L'ultima circostanza è il Ον φθαρτικον che Aristotile (2.) ~~[illegible]~~ vuole assolutamente pel ridicolo; come pure anche il mio amico vuole che sia una ~~un~~ condizione necessaria che quel contrasto non debba essere di alcuna importanza e non ci debba interessare. Poiché ammettiamo che Tersite avesse dovuto pagare più ~~la~~ caramente che con un paio di lividure la sua maliziosa denigrazione di Agamennone, per

esempio colla vita, e noi ces=
seremmo di ridere di lui. Poi=
chè questo mostro di un uomo
è pur sempre un uomo, il di
cui annientamento sembraci
sempre un male maggiore
che tutti i suoi difetti e tut=
ti i suoi vizj. Per averne
una prova leggasi la sua fi=
ne in Quinto Calabro (3.)
Achille si lagna di avere uc=
ciso Pentesilea: la bellezza
del suo sangue versato così
valorosamente, desta la ve=
nerazione e la compassio=
ne dell'eroe; e venerazione

e compassione diventano amore.
Ma Tersite, avido di dileggia-
re, gli fa un delitto di questo
amore. Egli si riscalda contro
la voluttà che induce anche
un uomo valorosissimo a fare
delle stoltezze.

——— ἤτ' ἄφρονα φῶτα τίθησι
Καὶ πινυτόν περ ἐόντα. ———

Achille, corrucciato, senza
dir motto, lo percuote così
fortemente sulla guancia che
denti e sangue ed anima se
ne vanno per la gola. Troppo
crudele! L'iroso, micidiale
Achille mi è oramai più odio=

so che non il maligno borbottone ~~borbot-~~
~~tante~~ Tersite; il grido di gioia
che i Greci sollevano per que-
sta azione mi fa male e pas-
so volentieri dalla parte di
Diomede che già vibra la
spada per vendicare il suo
consanguineo; poiché io sen-
to che Tersite è pure un
mio parente, è un uomo.

Ma posto affatto che
le incitazioni di Tersite aves-
sero prodotto ~~avessero prodotto~~
~~fossero [illegible]~~ l'ammu-
tinamento, il popolo ribel-
le fosse veramente anda-
to alla nave ed avesse
tradito i suoi condottieri.

abbandonandoli e questi fosse=
ro quivi caduti nelle mani di un
nemico avido di vendetta e
colà una punizione divina
avesse mandato alla totale
rovina la flotta ed il popo=
lo: ~~[illegible]~~ che impres=
sione avremmo allora della
bruttezza di Tersite? Se la
bruttezza innocua può essere
ridicola, la bruttezza dan=
nosa è sempre spaventevo=
le. Non so spiegar questo me=
glio che con due eccellen=
ti passi di Shakespeare. Ed=
mondo, il bastardo del con=

te di Gloster, nel re Lear, non è meno ~~[illegible]~~ briccone che Riccardo Duca di Glocester, il quale ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~, mediante i più orribili delitti si spianò la via al trono che salì col nome di Riccardo terzo. Ma da che dipende esso mai che quello non eccita di gran lunga tanto orrore e raccapriccio quanto questo?

4.º Udendo il bastardo (4.) a dire:

Thou, Nature, art my

Goddess, to thy Law
My Services are bound: where=
fore should I
Stand in the Plague of Custom,
and permit
The curtesie of Nations to
deprive me,
For that I am some twelve
or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Ba=
stard? wherefore base?
When my dimensions are as well
compact,
My mind as gen'rous, and
my shape as true
As honest Madam's Issue?

Why brand they thus
With base? with baseness? ba=
stardy, base? base?
Who, in the lusty stealth
of Nature, take
More composition and fier=
ce quality,
Than ~~it~~ doth, within a
dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe
of Fops,
Got 'tween a-sleep and
wake?
io odo un diavolo, ma lo
veggo nella forma di un
angelo della luce. Ie

invece è sento il conte di Glo=
cester (S.):

But I, that am not shap'd
for sportive Tricks,
Nor made to court an am'rous
looking-glass,
I, that am rudely stampt, and
want Love's Majesty
To strut before a wanton, am=
bling Nymph;
I, that am curtail'd of this
fair proportion,
Cheated of feature by dissem=
bling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent be=
fore my time,

Into this breathing world,
scarce half made up,
And that so lamely and un=
fashionably,
That dogs bark at me, as I
halt by them:
Why I (in this weak piping
time of Peace)
Have no delight to pass
away the time,
Unless to spy my shadow
in the sun,
And descant on mine own
deformity
And therefore, since I can=
not prove a Lover,

To entertain these fair
well-spoken days,
I am determined to prove
a Villain!
sento un diavolo e veggo un
diavolo in una figura che
non poteva esser d'altri che
del diavolo.

XXIV.

Per tal modo il poeta
utilizza la bruttezza delle
forme. Qual uso è permesso di
farne al pittore?
La pittura, come pura

tica imitatrice può espri-
mere la bruttezza; la pit-
tura come arte bella non la
vuole esprimere. A quella
appartengono tutti gli og-
getti visibili, questa si li-
mita soltanto a quegli
oggetti visibili che desta-
stano gradevoli sensazioni.

Ma le sensazioni sgra-
devoli non piacciono forse al-
tresì nell'imitazione? Non
tutte. Un acuto critico (1.) ha
già osservato questo a propo-
sito della nausea. "Le idee
"della paura, dic'egli, della me-

"stizia, dell'orrore, della com=
"passione ecc. possono ridestare
"tedio solo in quantoché noi ri=
"teniamo il male per reale. Dun=
"que esse possono, pel ricordo
"che ciò non è altro che un in=
"ganno artifizioso, sciogliersi
"in sensazioni aggradevoli.
"Però l'antipatica sensazio=
"ne della nausea ha luo=
"go realmente nell'anima
"in virtù anche della leg=
"ge dell'immaginazione sul=
"la sola idea, sia l'oggetto
"ritenuto per reale o no. Qual
"pro ne viene dunque allo

"animo se l'arte dell'imi-
" tazione si tradisce ancora
" soltanto? Il suo tedio non
" nacque già ~~[illegible]~~ dall'idea che
" il male sia vero, ma dal-
" la sola ~~idea~~ idea del
" medesimo e questa è
" lì in realtà. Le sensa-
" zioni della nausea sono
" perciò sempre natura e
" giammai imitazione."

Questo vale appunto per la bruttezza delle forme. Questa bruttezza offende la nostra vista, contrasta il nostro gusto in

ordine ed armonia e ridesta ribrezzo, senza riguardo alla reale esistenza dell'oggetto in cui la vediamo. Non vorremmo vedere Tersite nè in natura nè in effigie e se per caso questa spiace meno non è già perchè la bruttezza delle forme cessi, nella imitazione di essere bruttezza, ma bensì perchè abbiamo la virtù di fare astrazione da tale bruttezza e di dilettarci solamente dell'arte del pittore. Ma anche questo piacere è interrotto ogni momento dalla

considerazione che l'arte è stata male impiegata, e questa considerazione mancherà di rado di trarre con sè il disprezzo dell'artista.

Aristotele (2.) adduce ~~ancora~~ altresì un'altra ragione perchè mai cose, che noi guardiamo in natura con disgusto, ~~nella~~ in una anche fedelissima riproduzione ci ~~[illegible]~~ offrono diletto: l'universale brama di sapere dell'uomo. Noi ci rallegriamo se dalla riproduzione o possiamo ~~s~~ imparare

re, τι ἕκαστον, ciò che è ogni cosa, oppure se ne possiamo concludere, ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, che essa è questo o quello. Ma anche da ciò non ne risulta nulla a favore della bruttezza nella imitazione. Il piacere che nasce dalla nostra brama di sapere è momentaneo e solo casuale pell'oggetto per cui essa viene soddisfatta; ma il disgusto invece che accompagna la vista della bruttezza è permanente ed è all'oggetto, che lo risveglia, essenziale. Come po-

tra quello bilanciare questo? Ancora meno la piccola gradevole occupazione, che emerge dalla osservazione della rassomiglianza, può vincere lo sgradevole effetto della bruttezza. Quanto più esattamente io confronto la brutta copia col brutto originale, tanto più mi espongo a questo effetto, così il piacere del confronto sparisce ben tosto e non mi rimane più altro se non la disgustosa impressione della bruttezza raddoppiata. Ed a giudi-

care dagli esempi addotti da ~~A~~ Aristotele, sembra ~~per~~ non aver egli annoverato la bruttezza delle ~~d~~ forme stessa tra gli oggetti che possono piacere nella imitazione. Questi esempi sono animali feroci e cadaveri; I primi eccitano spavento ancorchè non siano brutti; e questo spavento, non già la loro bruttezza, è ciò che è tramutato in una sensazione gradevole. Lo stesso dicasi dei cadaveri; il pungente sentimento della compassione, lo spaventevole ricordo del ~~t~~ nostro proprio annientamento

mento è ciò che, in natu=
ra, fa di un cadavere un og=
getto ributtante; quella com=
passione però, nell'imitazio=
ne, perde, pella convinzio=
ne dell'inganno, il suo pun=
gente ed una aggiunta
di circostanze carezzevoli
ci può distogliere affatto
da questo ricordo oppure
unirsi indivisibilmente con esso
sì che ci parrà di osserva=
re meno di spaventevole
che di desiderabile.

Non potendo
dunque la bruttezza del=

le forme per sè stessa essere un soggetto pella pittura, come arte bella, perchè la sensazione che ridesta è sgradevole e non è di quella specie di sgradevoli sensazioni che, pell'imitazione si tramutano in aggradevoli; resterebbe ancora a sapersi se essa non potrebbe esserle utile, appunto come alla poesia, quale ingrediente rafforzatore di altre sensazioni.

Può la pittura forse, per ottenere il ridicolo e lo spaventevole, servirsi di brut-

te forme?

Non oserò di risponde-
re addirittura con un bel no.
È innegabile che la bruttez-
za innocua, anche nella
pittura, può riuscire ridi-
cola, specialmente se affet-
ta vezzo e Dignità ~~leggiadre~~-
~~zza~~. È pure incontrasta-
bile che bruttezza nociva,
come in natura, dunque an-
che nel quadro, risveglia spa-
vento, e che quelle ridicole ~~spaven~~-
~~tose~~ e questa spaventevo-
le, che già per sè sono sen-
sazioni miste, ottengono, ~~raggiungono~~

per via dell'arte, un nuovo gra-
do d'attraenza e di piacere.

Ma farò osservare che,
ad onta di ciò, la pittura non
trovasi qui pienamente nello
stesso caso della ~~poe~~ poesia. Nel-
la poesia, come ho notato,
la bruttezza delle forme per-
de, pel mutamento delle sue
parti coesistenti in successive,
quasi completamente il suo ef-
fetto; cessa quasi, da questo la-
to, di essere bruttezza e può
perciò unirsi tanto più intima-
mente con altro da produrre
un nuovo e particolare ef-

fetto. In pittura la bruttezza delle forme ha per contro tutte le sue forze riunite e non agisce in modo molto più debole che ~~in~~ nella natura stessa. La bruttezza innocua quindi non può ~~es~~ restare a lungo ridicola; la sensazione sgradevole prende il sopravvento e ciò che nei primi istanti era burlesco diviene in seguito orribile. Nè altrimenti avviene colla bruttezza dannosa; ~~ciò~~ lo spaventevole perdesi poco a po-

il de forme resta
co e ~~[struck]~~ solo ed
invariato.

Riflettendo a questo ebbe il conte Caylus perfettamente ragione di torre dalla sua serie dei quadri omerici l'episodio del Tersite. Ma si ha pure ragione di augurarsi che non vi fosse neppure in Omero? Mi rincresce di trovare un dotto (3.), del resto di gusto fine e giusto, di questa opinione. In altro luogo mi spiegherò più diffusamente su tale cosa.

XXV.

Anche la seconda differenza che il citato critico trova tra la nausea ed altre sgradevoli passioni dell'animo, si palesa nel tedio che ridesta in noi la bruttezza delle forme.

„ Altre sgradevoli passioni, dic'egli, (1.) possono, anche
„ all'infuori dell'imitazione, nella natura stessa, lusingare l'ani-
„ mo; non eccitando esse giammai mero tedio, ma essendo la
„ loro amarezza sempre mista
„ di voluttà. La nostra paura

"è raramente priva di ogni spe-
"ranza; il terrore ravviva tutte
"le nostre forze per sfuggire al
"pericolo; l'ira è collegata colla
"brama di vendicarsi; la mesti-
"zia è collegata coll'idea della
"passata felicità; la compassio-
"~~[illegible]~~ ne è indivisibile ~~delle~~ dai te-
"neri ~~[illegible]~~ sentimenti dell'amore e del-
"la simpatia. Un po' di osserva-
"zione su di sè stesso e molte vol-
"te si sarà già notato tutto que-
"sto; e donde verrebbe mai che
"all'iroso la sua ira, al me-
"sto la sua mestizia sono as-
"sai più preferibili che tutte le

"liete idee con cui si cerca
" di tranquillizzarlo? Ma ben
" altra cosa è della nausea
" e delle sue sensazioni affi=
" ni. L'anima non ricono=
" sce in quella nessuna no=
" tevole miscela di diletto.
" Il disgusto prende il sopra=
" vento e perciò non è pos=
" sibile immaginare una
" condizione, nè in natura
" nè nell'imitazione, in
" cui l'animo non debba
" indietreggiare con ~~dispetto~~ ripugnanza
" da queste idee."

Perfettamente così; ma

giacchè il critico stesso riconosce altre sensazioni affini colla nausea che pure non producono che tedio; quale le può essere più affine che la bruttezza delle forme? Anche questa, in natura, manca di qualsiasi miscela di diletto, e non essendolo pure nemmeno capace nella imitazione, così non è anco per essa possibile immaginare una condizione in cui l'animo non debba rifuggire con ~~dispetto~~ ripugnanza dalla sua idea.

Anzi questa ripugnanza, se ho bene indagato il mio sen-

tire, è del tutto della natura della nausea. Nausea è quella sensazione che accompagna la bruttezza della forma, però in un grado inferiore. Ciò contrasta in vero con un'altra osservazione del critico secondo la quale egli crede siano esposti alla nausea i sensi più inferiori, il gusto, l'odorato, il tatto. " Quei tre, così
" dice, per una dolcezza esagerata, e questo per una troppo grande morbidezza dei
" corpi che non oppongono

"sufficiente resistenza alle fi-
" bre tattili. Questi oggetti so-
" no quindi anche insopporta-
" bili alla vista, ma solo pella
" associazione delle idee, * ri-
" cordandoci della ripugnanza che
" causano al gusto, all'odora-
" to oppure al tatto. Poichè a par-
" lare propriamente non vi so-
" no oggetti di nausea per la
" vista." Eppure, parmi, se
ne possano nominare alcu-
ni. Una macchia vinea sul
viso, un labbro leporino, un na-
so schiacciato con buchi pro-
minenti, mancanza totale

di sopracciglia sono bruttez-
ze che non si possono ingiu-
guare né all'odorato, né al
gusto, né al tatto. Tutta-
via è certo che noi provia-
mo, alla loro vista, qualco-
sa che si avvicina assai più
alla nausea di ciò che ci
fanno provare altre defor-
mità: un piede storpio,
la gobba; e quanto più
delicato è il temperamen-
to tanto più sentiremo nel
corpo quei movimenti che
precedono il vomito. Solo
che tali movimenti tosto si

pendono e difficilmente
possono avvenire i veri vomiti; il
motivo è
cui certo chè essi sono
oggetti della vista la quale
in loro e con loro scorge in pa=
ri tempo una quantità di
realtà, per la cui aggradevo=
li idee quella sgradevole vie=
ne ad essere tanto indeboli=
ta e oscurata che non può
avere nessuna influenza
notevole sul corpo. I sensi in=
feriori invece, il gusto, l'odora=
to, il tatto non possono in un
osservare tali realtà, es=
sendo toccati da qualcosa di

ripugnante; questo dunque agisce in tutta la sua forza e non può altrimenti che essere accompagnato in tutto il corpo da una scossa di gran lunga più violenta.

Del resto, riguardo alla irritazione, il nauseabondo sta ~~stco~~ negli stessi rapporti del brutto. Anzi essendo il suo effetto sgradevole il più violento, può ancora meno del brutto essere per sè stesso soggetto nè della poesia nè del=

di la pittura. Solo però essendo di gran lunga mitigato dall'espressione verbale, osiamo affermare che il poeta possa utilizzare, almeno certi tratti nauseabondi, come ingredienti delle sensazioni miste ch'egli rafforza con tanto buon esito mediante il brutto.

Il nauseabondo può aumentare il ridicolo; ossia idee di dignità, di convenienza, messe in contrasto col nauseabondo divengono ridicole. Esempi di ciò si trovano in abbondanza in Aristofane. Mi ri-

ne in mente la mustella
che interruppe il buon So=
crate nelle sue contempla=
zioni astronomiche. (2.)

ΜΑΘ. Πρῴην δέ γε γνώμην με=
γάλην ἀφῃρέθη
Ὑπ' ἀσκαλαβώτου. ΣΤΡ. Τίνα τρό=
πον; κάτειπέ μοι.
ΜΑΘ. Ζητοῦντος αὐτοῦ τῆς
σελήνης τὰς ὁδοὺς
Καὶ τὰς περιφορὰς, εἶτ' ἄνω κε=
χηνότος
Ἀπὸ τῆς ὀροφῆς νύκτωρ γα=
λεώτης κατέχεσεν.
ΣΤΡ. Ἥσθην γαλεώτῃ καταχέ=
σαντι Σωκράτους.

Se ciò che gli cade in bocca
non fosse nauseabondo, il ridi=
colo sparirebbe. I tratti più co=
mici di questo genere si trova=
no nel ~~Connoisseur~~ racconto ottentot=
tico, Tqnassow e Knonm=
quaiha del "Connoisseur",
scritto settimanale inglese,
pieno d'umore, ascritto a
Lord Chesterfield. Si sa quan=
to siano sucidi gli Ottentot=
ti e quante cose essi tenga=
no per belle ed eleganti e san=
te che a noi ridestano nau=
sea e ribrezzo. La cartilagi=
ne nasale schiacciata, mam=

melle ~~[illegible]~~ floscie cadenti fino all'ombelico, il corpo intiero macerato al sole con una specie di belletto composto di grasso di capra e di fuligine, i capelli colanti di strutto, piedi e braccia attorcigliati di fresche budella, immaginiamoci questo ~~[illegible]~~ all'oggetto di un amore ardente, ossequioso, tenero, udiamo questo espresso nella nobil lingua della serietà e dell'ammirazione e poi tratteniamoci dal ridere! (3.)

Pare che il nauseabondo si possa unire ancor più intimamente collo ~~inutil~~ spaventevole. Ciò che noi chiamiamo orrendo non è altro che uno spaventevole nauseabondo. A Longino (A.), è vero, spiace nell'immagine della mestizia di Esiodo (B.) il Της ἐκ μεν ρινων μυξαι ρεον, ma, parmi, non perchè sia un tratto nauseante, quanto piuttosto perchè è un tratto soltanto nauseante, che nulla coopera allo spaventevole. Imperocchè non sembra ch'egli voglia bia-

simare le lunghissime un-
ghie delle mani (μακροι δ'ὀνυ-
χες χειρεσσιν ὑπησαν.) Eppure
le unghie lunghe non so-
no molto meno nausea-
bonde di un naso colan-
te. Ma le unghie lun-
ghe sono in pari tempo
spaventevoli; poichè sono
desse che lacerano le guan-
cie sì che il sangue ne
scorre sul suolo:

——— ἐκ δε παρειων
Αἱμ' ἀπελειβετ' ἐραζε ———

Invece un naso colante
non è nè più nè meno che

tale ed io consiglio solo alla me-
stizia di chiudere la bocca.
Leggasi in ~~E~~ Sofocle la de-
scrizione della deserta spelon-
ca dell'infelice Filottete.
Là non vi è nulla dei mez-
zi di sussistenza, nessuna ~~nulla di~~ co-
modità; nulla che uno stra-
me ~~di calpestato~~ di secche
foglie calpestato, una deforme
coppa di legno, un arnese
pel fuoco. Ecco tutta la dovi-
zia di quell'uomo ammala-
to, abbandonato. Come con-
pisce il poeta questo quadro
triste e terribile? "Ahime!"

esclama come spaventato
tutt'altro tratto Neottole=
mo "ecco ~~[illegible]~~ dei cenci
" asciutti, laceri, pieni di
" sangue e marcia (6.)"

NE. Ορω κενην οἰκησιν ἀνθρω=
πων διχα·

ΟΔ. Ουδ' ενδον οἰκοποιος ἐστι τις
τροφη;

NE. Στειπτη γε φύλλας ὡς
ἐναυλιζοντι τῳ.

ΟΔ. Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κοὐ=
δεν ἐσθ' ὑποστεγον;

NE. Αυτοξυλον γ' εκπωμα, φαυ=
λουργου τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυ=

ρεί όμου ταδε.

ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα ση=
μαινεις τοδε.

ΝΕ. Ιου, ἰου· και ταυτα γ' αλ=
λα θαλπεται
Ραχη, βαρειας του νοσηλειας
πλεα.

Così anche in Omero l'at=
terrato Ettore, pel volto ~~le~~
~~fermato da~~ sfigurato dal sangue e dal=
la polvere e dai capelli im=
pastati insieme,
Squallentem barbam et con=
cretos sanguine crines,
(come si esprime Virgilio (7.)
diventa un oggetto nausean=

te, ma appunto perciò tanto più orribile, tanto più commovente. Chi può, senza sensazione di nausea, figurarsi la punizione di Marsia in Ovidio? (8.)

Clamanti cutis est summos
Derepta per artus
Nec quidquam, nisi vulnus
erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in
pectore fibras.

Ma chi non sente pure che
tutto questo nauseabondo è ben
a sito? Ha lo spaventevole or-
rendo, e l'orrendo, perfino in
natura, se la nostra compas-
sione vi prende interesse non è
del tutto sgradevole; ~~molto~~ quanto meno
lo sarà nella imitazione? Non aumen-
terò il numero degli esempi. Pe-
rò devo ancora dire esservi una
specie di spaventevole a cui la
via sta aperta al poeta soltan-
to per mezzo del nauseabondo.
~~[illegible]~~ È l'orribile della
fame. Perfino nella vita comu-
ne non esprimiamo altrimen-

ti l'estrema fame se non col racconto di tutte le cose le meno nutritive, malsane e specialmente nauseanti colle quali lo stomaco ha dovuto essere soddisfatto. Non potendo l'irritazione eccitare in noi nulla della sensazione della fame si appiglia ad un'altra sensazione sgradevole che noi, in caso della fame estrema, riconosciamo pel male minore. Questo cerca di eccitare, per farci concludere dal tedio che proviamo per questo, quanto

grande debba essere quel tedio pel quale noi volentieri non badiamo più ~~[illegible]~~ al presente. Ovidio dice di Oreade, mandata da Cerere alla fame (9.):

"Hanc (famem) procul ut vidit.....
..... refert mandata deae; paullumque morata,
Quamquam aberat longe, quamquam modo venerat illuc
Visa tamen sensisse famem....."

Esagerazione innaturale! La vista di un affamato, e se fosse anco della fame in persona non ha questa forza epidemica; può far sentire pietà, orrore,

nausea, ma giammai fame.
Questo orrore non fu rispar-
miato da Ovidio nel quadro del-
la fame e nella fame di Eresik-
tone, sia in lui che in Callima-
co (10.) i tratti nauseanti sono
i più forti. Dopo che Eresikto-
ne ha consumato tutto, e non
aveva pur lasciata la mucca
pel sacrificio che sua madre
pasceva per Vesta, Callimaco
lo fa avventarsi sui cavalli e
sui gatti e mendicare per
le vie le briciole ed i sucidi
rimasugli delle altrui ta-
vole:

Και ταν βων ἔφαγεν, ταν Εξια ἔτρε=
φε ματηρ,

Και τον ἀεθλοφορον και το πολεμηιον
ἱππον,

Και ταν αἰλουρον, ταν ἔτρεμε θηρια
μικκα —

Και τον θ' ὁ τω βασιληος ἐνι τριοδοι=
σι καθηςο

Αιτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα
λυματα ~~[illegible]~~ δαιτος —

Ed Ovidio gli fa infine por=
re i suoi denti nelle sue pro=
prie membra, per nutri=
re il suo corpo col suo cor=
po.

Vis tamen illa mali postquam

consumserat omnem
Materiam — — — — — — .
Ipse suos artus lacero di=
vellere morsu
Coepit; et infelix mi=
nuendo corpus alebat.
Le arpie erano soltanto così
puzzolenti, così immon
de, acciochè la fame, che
cagionavano portando esse via i cibi, dive
nisse tanto più terribile.
Ascoltate i lamenti di
Fineo in Apollonio: (11.)
Τυτθον δ' ἠν αρα δη ποτ'
ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,

Πνει τοδε μυδαλεον τε και ου τλη=
τον μενος ~~[illegible]~~ ὀδμης.
Ου κε τις ουδε μινυνθα βροτων
ἀνσχοιτο πελασσας,
Ουδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον
κεαρ εἰη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπι=
χει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ ἐν γα=
στερι θεσθαι.

Da questo punto di vista vor=
rei di buon grado giustifi=
care la nauseante introdu=
zione delle arpie in Virgilio,
ma la fame che causano non
è una fame reale, presente,

ma una fame imminente che profetizzano, ed inoltre tutta la profezia si finisce in un giuoco di parole. Anche Dante ci prepara alla storia della morte di Ugolino non solo pella situazione nauseabonda, orribile in cui lo pone nell'inferno col suo persecutore, ma anche lo stesso perire per fame non è senza tratti di somma nausea che ci assale in modo speciale e notevolissimo dove i figli si offrono co=

ne pasto al padre. Citerò ancora, nella nota, un passo ~~d'una~~ da ~~una~~ un dramma di Beaumont e Fletcher, che avrebbe potuto stare in luogo di tutti gli altri esempi se non lo dovessi riconoscere per un po' esagerato. (12.)

Vengo ora agli oggetti nauseabondi nella pittura. Se già fosse affatto incontestabile non esservi ~~[illegible]~~ propriamente nessun oggetto nauseante pella vista di cui, già s'intenderebbe, la pittura, come arte bella, ~~[illegible]~~ rinunzierebbe

affatto, dovrebbe tuttavia evi-
tare in complesso gli oggetti nau-
seanti, perchè l'unione del-
le idee li rende anche nau-
seabondi alla vista. In un qua-
dro rappresentante il seppel-
limento di Gesù Cristo, di
Pordenone, uno degli astan-
ti si tura il naso. Richard-
son disapprova questa azio-
ne perchè (13.) Cristo non
è ancora morto da tanto
tempo che il suo ~~~~ corpo
abbia potuto già essere in
putrefazione. Per contro egli
crede che nella risurrezione

di Lazzaro sia permesso al pittore di rappresentare taluni dei circostanti in quella azione poichè la storia dice espressamente che il suo corpo già puzzava. Anche qui ciò mi pare insopportabile; poichè non solo la puzza in realtà, ma già l'idea di essa risveglia nausea. Anche raffreddati fuggiamo i luoghi fetenti. Ma la pittura vuole il nauseabondo non già a causa del nauseabondo: lo vuole, come la poesia, per rafforzare il ridicolo e l'orribile. A suo

rischio! Quanto ho osservato in questo caso del brutto, vale tanto più pel nauseabondo. In una imitazione fatta della vista perde incomparabilmente meno che in una fatta dell'udito; dunque anche nella prima si può unire e associare intimamente colle parti costitutive del ridicolo e dell'orribile che nella seconda. Tosto che la meraviglia ~~sorpresa~~ è passata, tosto che è saziato il primo avido sguardo, si separa di bel nuovo affatto per presentarsi nella sua

propria cruda forma.

XXVI.

La storia dell'arte antica del Signor Winkelmann è pubblicata. Non ardisco più fare un passo senza ~~[illegible]~~ aver letto quest'opera. ~~Sofit~~ Fare il saccente sull'arte perchè ~~[illegible]~~ si hanno soltanto delle idee generali induce a dei grilli che presto o tardi si trovano contradetti nelle opere dell'arte. Anche gli antichi conoscevano i legami che univano la pittura e

la poesia e non li avranno
serrati più di quanto sia [redacted] conve=
[redacted] nevole ad ambedue. Ciò che
i loro artisti hanno fatto un' in=
segna ciò che [redacted] debbono fare gli ar=
tisti in generale e dove un tal
uomo porta innanzi la fiac=
cola della storia, la specula=
zione può seguire arditamen=
te.

Suoli scartabellare una
opera importante prima di
incominciare a leggerla se=
riamente. La mia curiosi=
tà era avanti tutto conosce=
re l'opinione dell'autore

riguardo al Laocoonte; non già
dell'arte di quest'opera, su cui già
altrove si è dichiarato, quan=
to piuttosto dell'epoca di essa.
A chi si avvicina? A coloro cui
sembra che Virgilio abbia avu=
to il gruppo innanzi agli oc=
chi o a quelli che fanno imitare
il poeta dagli artisti?

È proprio di mio gusto
ch'egli traccia di una imita=
zione reciproca. Dov'è la
sua assoluta necessità? Non
è affatto impossibile che le ras=
somiglianze considerate da me
sopra tra il quadro e la statua

siano ~~casuali~~ rassomiglianze casuali e non di proposito e che l'originale dell'uno sia stato tampoco l'originale dell'altro sì che non ebbero nemmeno bisogno di ~~[illegible]~~ essersi serviti dello stesso modello. E se un raggio di questa imitazione l'avesse abbagliato avrebbe dovuto dichiararsi fra i primi. Poiché egli ammette che il Laocoonte sia ~~dell~~ di quell'epoca in cui la arte presso i Greci si trovava alla più alta cima di perfezione, cioè

del tempo di Alessandro il grande.

„La buona sorte, egli di-
„ce (1.) che vegliò pure sulle ar-
„ti durante il loro annien-
„tamento, ha conservato, a me-
„raviglia di tutto il mondo,
„un'opera di questo tempo,
„a testimonianza della veri-
„tà della storia della ma-
„gnificenza di tante opere
„distrutte. Laocoonte e i
„suoi due figliuoli, scolpito (2.)
„da Agesandro, Apollodoro
„ed Atenodoro di Rodi è, se-
„condo ogni probabilità, di

"questo tempo, quantunque non
" lo si possa ugualmente pre=
" cisare, né come alcuni lora=
" no fatto, si possa indi=
" care l'Olimpiade in cui
" questi artisti hanno vissu=
" to."

In una annotazione aggiunge: "Plinio non di=
"ce una parola del tempo
"in cui Agesandro e gli aiu=
" tanti dell'opera sua han=
" no vissuto. Maffei pe=
" ro nella spiegazione di statue antiche vuol sapere che que=
" sti artisti hanno fiorito
" nella 88ma Olimpiade

"e, sulla sua parola, altri l'han=
"no copiato. Quello, come credo, ha
" accettato un Artenodoro, tra
" gli scolari di Policleto, per
" uno dei nostri artisti, e già
" chè Policleto fiorì nell'Olim=
" piade 87ma, si è ~~posto~~ messo il suo
" presupposto scolaro in una Olim=
" piade ~~più tardi~~ posteriore; Maffei
" non può avere altre ~~[illegible]~~
" ragioni."

Certo non poteva aver=
ne altre. Ma perchè mai
il signor Winkelmann si con=
tenta di solo citare questa pre=
supposta ragione di Maffei?

Si condanna forse da sè? ~~No~~ Niente affatto. Poichè se non è sorretta da altre ragioni; lascia però una certa quale probabilità, se altrimenti non si può provare che Atenodoro ~~sol dis~~ allievo di Policleto, ed Atenodoro, l'aiutante di Agesandro e di Polidoro, non ~~può~~ possa essere stato assolutamente la medesima persona. Per fortuna ciò si può dimostrare e già pella loro diversa patria. Il primo Atenodoro era secondo l'espressa testimonianza di Pausania (3.), di Clitore in

Arcadia; il secondo invece, come dice Plinio, era ~~[illegible]~~ nativo di Rodi.

Il signor Winkelmann non ebbe scopo alcuno ~~[illegible]~~ se non ha voluto confutare incontrariabilmente l'asserzione di Maffei mediante l'aggiunta di questa circostanza. Piuttosto le ragioni che ne trae dall'arte di quell'opera debbono essergli parse di tanta importanza che gli tornò indifferente se l'opinione del Maffei abbia o non abbia una qualche probabilità. Egli ri=

conosce senza dubbio nel Laocoonte troppe delle "argutias (4.)" (finezze piene d'espressione, il tradut.), così proprie a Lisippo e colle quali questo maestro pel primo arricchì l'arte, perchè lo potesse ritenere per un'opera anteriore a lui.

Ma se è provato che il Laocoonte non può essere più antico che Lisippo, è forse pur provato che debba essere all'incirca del suo tempo? Che non possa proprio essere un'opera d'assai po=

steriore? ~~Ripassa~~ Riandando i tempi
in cui l'arte in Grecia, fino
al ~~cominciamento~~ principio della mo=
narchia romana, ora solle
vava il capo, ora ~~[illegible]~~ di bel nuovo lo
~~[illegible]~~ lasciava cadere: perchè mai la
~~[illegible]~~ non avrebbe potuto es=
sere il felice frutto della ga=
ra che ~~dover~~ doveva accende=
re fra gli artisti la prodiga
magnificenza dei primi impe=
ratori? Perchè mai Agesan=
dro ed i suoi collaboratori non
potrebbero essere i contempora=
nei di uno Stronghilione, di un
Arcesilao, di Pasitele, di Posi=

Dorio, di un Diogene? (sculto=
re, il tradutt.) Le opere di tut=
ti questi artefici non erano
fosse stimate al pari di tutto
ciò che l'arte allora pro=
duceva? E se vi fossero anco=
ra delle opere indubbiamen=
te di loro, e l'epoca dei
loro autori fosse però scono=
sciuta e non si potesse de=
durre che dall'arte loro stessa
quale divina inspirazione
dovrebbe mai preservare il
dotto da far sì ch'egli non
creda di doverle prove in quei
tempi che il Signor Winkel
mann stima essere solo de=

qui del Laocoonte?

È vero, Plinio non nota in modo espresso il tempo in cui hanno vissuto ~~questi~~ gli artisti del Laocoonte. Pure, se ~~io~~ dal contesto di tutto il passo, dovessi concludere s'egli li abbia voluti computare piuttosto fra gli antichi che non fra i moderni, confesso che credo trovarvi ~~[illegible]~~ maggior probabilità per ~~gli ultimi~~ questi fra. Del resto si giudichi.

Dopo che Plinio ha parlato un po' diffusamente dei più antichi e più grandi artisti scultori, Fidia, Prassitele, Scopa e ci fece

di poi conoscere gli altri, special-
mente quelli delle cui opere restava an-
cora qualcosa in Roma, e ciò sen-
za alcun ordine cronologico, con-
tinua di questa maniera: (P.)
Nec multo plurium fama
est, quorundam claritati in
operibus eximiis obstante
numero artificum, quoniam
nec unus occupat gloriam
nec plures pariter nuncupa-
ri possunt, sicut in Laocoon-
te, qui es in Titi Imperatoris
domo, opus omnibus et pictu-
rae et statuariae artis prae-
ponendum. Ex uno lapide

eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in

fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Di tutti gli artisti nominati in questo passo, Diogene di Atene è quello la di cui epoca è precisata incontrastabilmente. Egli ha decorato il Panteon di Agrippa; ha dunque vissuto sotto Augusto. Tuttavia si ponderino un pò più esattamente le parole di Plinio e si troverà in modo altrettanto indiscutibile l'età di Cratero e di Pitodoro, di Polideu-

to e di Ermolao, del secondo Pitodoro e d'Artemone, come pure di Afrodisio Tralliano. Di costoro egli dice: "Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis." Io mi domando: può questo significare solamente che i palazzi degli imperatori erano ripieni delle loro eccellenti opere? Cioè che gli imperatori le facessero cercare da ogni parte e le abbiano fatto trasportare a Roma nelle loro abitazioni? No di certo. Ma essi debbono aver fatto queste opere espressamente

per questi palazzi degli impe-
ratori, debbono aver vissuto al
tempo di questi imperatori.
Che fossero ~~[illegible]~~ artisti tardivi
che hanno solo lavorato in
Italia si può già dedurre
dal fatto che in nessun si-
to si trova menzione di lo-
ro. Se avessero lavorato in
Grecia in tempi anteriori
Pausania avrebbe visto
una qualche loro opera e
ci avrebbe conservato la
loro memoria. C'è bene un
Pitodoro in esso (6.), ma ~~Ardini~~ Harduin
ha assai torto di ritenerlo per

quello stesso del passo di Plinio.
Poichè Pausania chiama la sta-
tua di Giunone ch'egli vide,
di lavoro del primo, ~~in~~ a Coronea
in Beozia, ἄγαλμα ἀρχαῖον
(simulacro antico, il tradut.) la qua-
le denominazione egli dà sol-
tanto alle ~~quelle~~ opere di quelli ~~degli~~ ar-
tefici che vissero nei primis-
simi rozzi tempi dell'arte,
assai anteriormente ad un
Fidia e ad un Prassitele. È cer-
to gli imperatori non avran-
no ornato i loro palazzi con ~~in~~
opere di questo genere. Anco-
ra meno si può badare alla

seconda ipotesi di Harduin che cioè Artemone sia forse il pittore dello stesso nome di cui Plinio fa menzione in un altro passo. Nomi su nomi non danno che una debolissima probabilità, a causa della quale non si è ancor punto autorizzati di violentare la naturale spiegazione di un passo non falsificato.

Messo così fuor d'ogni dubbio che Cratero e Pitodoro, che Polidecto ed Ermolao cogli altri, abbiano vissu=

to sotto gli imperatori i di cui palazzi essi riempirono colle loro opere, parmi ~~e~~ non si possa pure ascriverne nessun altro tempo a ~~quelli~~ quegli artisti dai quali Plinio passa a quelli con un "similiter" e questi sono gli ~~artisti~~ artefici del Laocoonte. Si rifletta un pò: se Agesandro, Polidoro e Atenodoro fossero maestri tanto antichi quanto li ritiene il signor Winkelmann, quanto improprio sarebbe per uno scrittore, ~~che quando~~ la dicui precisione ~~[illegible]~~ nella espressione non è una

piccolezza, se egli da loro dovesse d'un tratto saltare agli artefici recentissimi e facesse questo salto con una figura di uguaglianza, con un "similiter."

Ma si obbietterà che questo "similiter" non si riferisca già alla affinità riguardo all'epoca, ma bensì ad un'altra circostanza che questi artisti di età così diverse avrebbero avuto di comune fra di loro. Parlare Plinio di tali artisti che hanno lavorato* in

communanza e appunto in causa di questa communanza non sarebbero stati così noti quanto essi avrebbero meritato. Giacchè non avendo alcuno potuto arrogarsi per sè ~~[illegible]~~ l'onore dell'opera commune e nominar sempre tutti quelli che vi presero parte sarebbe stata cosa troppo prolissa (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt) i loro nomi tutti quanti ne sarebbero stati neglingentati. Essere questo successo agli artisti del Laocoonte, esser successo a cotanti

altri artisti che gli impera-
tori avevano occupati pei loro
palazzi.

Io ammetto questo. Ma
tuttavia è probabilissimo che
Plinio non abbia voluto par-
lare che di soli artisti moder-
ni che lavorarono in comu-
nanza. Poichè se avesse anche
voluto parlare degli antichi per-
chè mai avrebb'egli solo nomi-
nato gli artefici del Laocoonte?
Perchè nessun altro? Perchè non un
Onata ed un Callitele, un Ti-
mocle ed un Timarchide o i
costui figli di cui esisteva in

Roma (7.) un Giove ~~fu~~ eseguito in comune? Il signor Winkelmann stesso dice potersi fare un lungo indice di simili opere antiche ch'ebbero più di un padre. (8.) E Plinio, se non avesse voluto espressamente limitarsi ai tempi moderni, si sarebbe ricordato ~~[illegible]~~ soltanto di Agesandro, di Polidoro e di Atenodoro?

Se d'altronde una ipotesi riesce tanto più verosimile quanto più e quanto maggiori sono le cose incomprensibili che se ne possono spiegare, quella che cioè gli

artefici del Laocoonte abbiano ~~lavorato~~ fiorito sotto i primi imperatori lo è certo in sommo grado. Chè se avessero lavorato in Grecia nel tempo in cui li pone il signor Winkelmann, se il gruppo del Laocoonte stesso fosse già stato in Grecia, il silenzio profondo che i Greci mantengono su di una tale opera (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) dovrebbe sorprenderci estremamente. Dovrebbe straordina-

riamente sorprendere se così ~~[...]~~ i grandi artisti non avessero più fatto null'altro o se Pausania niente affatto avesse veduto in tutta la Grecia nè delle loro altre ~~[...]~~ opere, nè del Laocoonte. Invece, a Roma, il più grande capo d'opera poteva rimanere a lungo nascosto e se Laocoonte fosse anche già stato eseguito sotto Augusto, non è ve nè può parere strano che solo Plinio ne faccia menzione, ne faccia menzione pel primo ed ultimo. Ricordiamo ci soltanto di ciò che dice (9.) di

una Venere dello Scopa che era in Roma in un tempio di Marte, "quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est."

Coloro che in questo gruppo veggono con di buon grado una imitazione del Lao=

coonte di Virgilio afferreranno con piacere ciò che io ho detto fin qua. E mi ~~to~~ viene in mente ancora una congettura che parimenti non disapproveranno molto. Forse, potrebbero pensare, fu Asinio Pollione che fece eseguire il Laocoonte di Virgilio da artisti greci. Pollione era un amico speciale del poeta, sopravvisse a lui e sembra perfino aver scritto un'opera sull'Eneide. Giacché dove mai, se non in una tale opera, potevano ~~possono~~ essere ~~state~~ le singole annotazioni che Servio da lui

cita (10.)? In pari tempo era Pollione conoscitore e dilettante d'arte, possedeva una raccolta delle opere antiche più eccellenti, ne fece fare delle nuove dagli artisti del suo tempo ed un'opera tanto ardita quanto il Laocoonte era perfettamente adatta ~~appropriata~~ al gusto che egli dimostrava nella sua scelta (11.): " ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit." Però, siccome il suo gabinetto ai tempi di Plinio, quando Laocoonte era

nel palazzo di Tito, sembra che fosse ancora intatto in un luogo speciale, potrebbe questa congettura perdere di bel nuovo un po' della sua verosomiglianza. E perchè Tito stesso non potrebbe aver fatto ciò che vogliamo ascrivere a Pollione?

XXVII.

La mia opinione, che gli artefici del Laocoonte abbiano lavorato sotto i primi imperatori, o che per lo meno non possono essere cotanto an

tichi quanto li fa il signor Winkelmann, viene avvalorata da una piccola notizia ch'egli stesso pel primo ha reso nota. Eccola (1.):

" A Nettuno, un tempo
" Anzio, il cardinale Alessan
" dro Albani, nello anno
" 1717, ha scoperto, in un
" grande sotterraneo che
" stava sotto mare, un va=
" so di marmo nero gri=
" giastro che ora chiama=
" si Bigio in cui era in=
" castrata la figura; sul=
" la medesima trovasi la

"seguente inscrizione:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ

ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

" Atenodoro, figlio di Agesan"
" dro, di Rodi, ha fatto: Da que
" sta scritta impariamo che
" padre e figlio hanno lavo=
" rato al Laocoonte e forse
" che anche Apollodoro (Poli=
" doro) era figlio di Agesandro;
" poiché questo Atenonodoro
" non può essere altri se non
" quello nominato da Plinio.
" Tale inscrizione poi prova
" ancora che si sono trovate
" più opere artistiche ~~che~~ e non

"soltanto tre, come vuole Pli=
" nio, sulle quali gli artisti
" hanno posto la parola "fat=
" to" in completo e determi=
" nato ~~fa...~~ tempo, cioè: ἐποίησε,
" fecit; egli riferisce che
" gli altri artisti si esprime=
" vano, per modestia, collo
" imperfetto: ἐποίει, faciebat."

Poca contradizione tro=
verà il signor Winkelmann
ritenendo l'Atenodoro di
questa inscrizione per quello
stesso che Plinio ricorda tra gli
artefici del Laocoonte. Atano=
doro ed Atenodoro è tutt'un

nome, poiché quei di Rodi si servivano del dialetto dorico. Ma debbo però fare bensì alcune osservazioni a ciò che egli ne vuole dedurre.

Che Atenodoro sia stato figlio di Agesandro può passare. È molto probabile, però non incontestabile. Che è noto esservi stati degli antichi artisti che si denominavano a preferenza dal loro maestro che non dal loro genitore. Quanto Plinio dice dei fratelli Apollonio e Taurisco non ammette altra spiegazione. (2.)

Ma come? questa iscri=

zione dovrebbe in pari tempo confutare l'asserto di Plinio che cioè non si sono trovate più di tre opere nelle quali i loro artisti si sarebbero firmati nel tempo definito invece di ἐποίει, con ἐποίησε? Proprio questa iscrizione? Perchè dobbiamo solo da questa imparare ciò che da lungo tempo avremmo potuto sapere da altre? Non si è già trovato sulla statua di Germanico Κλεομενης — ἐποίησε? Sulla così detta deificazione di Omero, Αρχελαος ἐποίησε? Sul noto vaso di Gaeta, Σαλπιων ἐποίησε?

e così via via (3.)

Il signor Winkelmann può dire: "Chi lo sa meglio di me?
"Ma, aggiungerà, tanto peggio
"per Plinio. Il suo asserto è tan=
"to più spesso contraddetto, e tan=
"to più certamente confutato."

Non ancora. E se il signor Winkelmann facesse dire a Pli=
nio più di quanto realmente ha voluto dire? Se dunque i cita=
ti esempi confutassero non l'as=
serto di Plinio, ma quel più che il signor Winkelmann ha intro=
dotto in questo asserto? Nella sua dedica a Tito, vuole Plinio par=

lare della sua opera colla mo-
destia di un uomo il quale me-
glio d'ogni altro sa quanto
essa manchi ancora di per-
fezione. Egli trova un note-
vole esempio di tale modestia
nei Greci sui di cui titoli
dei libri, pomposi, molto pro-
mettenti (inscriptiones, prop-
ter quas vadimonium deseri
possit) egli trova un pò da
ridire e scrive: Et ne in
totum videar Graecos
insectari, ex illis nos velim
intelligi pingendi fingen-
dique conditoribus, quos in

libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirandum non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam ~~[illegible]~~ inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur si non esset interceptus. Quáre plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato ademti.

800

bria non amplius, ut opi=
nor, absolute traduntur in=
scripta, ILLE FECIT, quae
suis locis reddam: quo appa=
ruit, summam artis secu=
ritatem auctori placuisse,
et ob id magna invidia fu=
ere omnia ea. Prego di fare
attenzione alle parole di
Plinio "pingendi fingendi=
que conditoribus." Non di=
ce che l'abitudine di fir=
marsi sull'opera sua nel
tempo imperfetto fosse ge=
nerale; che sia stata os=
servata da tutti gli arti=

sti di tutti i tempi: egli dice espressamente che soltanto i primi antichi maestri, quei creatori delle arti figurative "pingendi fingendique conditores" ~~ed~~ un Apelle, un Policleto ed i loro contemporanei abbiano avuto questa saggia modestia; e nominando egli solo costoro dà, ~~loro~~ bensì tacendo, ma chiaramente però, ad intendere che i loro successori, specialmente dei tempi posteriori, ~~[illegible]~~ espressero ~~[illegible]~~ maggior fiducia in se stessi.

Ciò ammesso, come si de=

ve ammettere, la scoperta in=
scrizione dell'uno dei tre artisti
del Laocoonte, può avere la sua
piena esattezza e può, ad onta
di ciò, esser vero, che, come di=
ce Plinio, non esistessero che tre
opere nelle cui soprascritte
i loro autori si siano serviti del
tempo finito, cioè tra le an=
tiche opere dei tempi di Apelle,
Policleto, di Nicia, di Lisippo.
Ma non può di poi essere esat=
to che Atenodoro ed i suoi assi=
stenti siano stati contempora=
nei di Apelle e di Lisippo, co=
me li vuol fare il signor

Winkelmann. Devesi piuttosto conchiudere così: Se è vero che tra le opere degli antichi artisti, di un Apelle, di un Policleto e degli altri di questa categoria, non ve ne erano che tre nelle quali fosse stato impiegato da loro il tempo finito, se è vero che Plinio stesso ha fatto conoscere queste tre opere (1.): allora Atenodoro, a cui non appartiene nessuna di queste tre opere, e che tuttavia si serve del tempo finito, non può essere tra quegli antichi artisti: non può essere un contemporaneo di Apel=

le o di Lisippo, ma deve esser messo in tempi ~~anteriori~~ posteriori.

Insomma: io credo si possa con certissimo criterio dire che tutti gli artisti che usarono l'ἐποίησε fiorirono moltissimo tempo dopo Alessandro il grande, poco prima o sotto gli imperatori. Quanto a [illegible] Cleomene è cosa incontestata; probabilissima quanto ad Archelao e di Salpione non si può per lo meno provarsi in nessun modo l'opposto. E così degli altri, non escluso Atenodoro.

Il Signor Winkelmann può in questo esser giudice! Eppure io protesto già in precedenza contro la proposizione invertita. Se tutti gli artisti che hanno impiegato ἐποίησε, appartengono fra i posteriori, non appartengono però tutti fra gli antichi quelli che si servirono di ἐποίει. Anche fra i posteriori possono taluni aver posseduto veramente questa modestia tanto convenevole ad un grand uomo ed altri aver simulato di possederla.

XXVIII.

Nulla, dopo il Laocoonte, m'interessava di più che sapere ciò che il signor Winkelmann diceva del cosidetto pugillatore della villa Borghese. Io credo di aver fatto, in proposito di questa statua, una scoperta per cui già ~~tutto~~ mi presumo tutto ciò che uno può presumersi per simili scoperte.

Ho già tema che il signor Winkelmann mi abbia preceduto. Ma non trovo nulla di simile in lui

e se oramai qualcosa potesse far
rendermi diffidente nella sua
esattezza sarebbe appunto che la
mia temu non aveva ragione di
essere.

„Alcuni, dice il signor Win=
„kelmann (1.), fanno di questa
„statua un discobolo cioè uno
„che getta getto un disco di metal=
„lo e questa era l'opinione del
„celebre signore di Stosch espres=
„sa in uno scritto a me diretto,
„ma senza considerazione suf=
„ficiente della posa in cui una
„tale figura vuol esser messa.
„Poichè colui che vuol lanciare

"qualcosa, deve ritrarsi col corpo
" indietro e mentre succede l'azio-
" ne la forza poggia sulla pros-
" sima gamba e la gamba
" sinistra ~~[illegible]~~ è in riposo; qui abbia-
" mo l'opposto. Tutta la fi-
" gura è ~~gettata~~ lanciata innanzi e
" poggia sulla gamba sini-
" ~~sta~~ stra e la gamba destra è te-
" sa estremamente all'indie-
" tro. Il braccio ~~de~~ destro è
" nuovo e gli si pose in mano
" un pezzo di lancia e sul
" braccio sinistro si vede il
" cignone dello scudo che ~~egli~~ ha
" tenuto. Se si osserva che il

"capo e gli occhi sono diretti in alto
" e che la figura sembra difen=
" dersi da qualcosa che viene dal=
" l'alto si potrebbe piuttosto ~~[illegible]~~ rite=
" nere questa statua pella rap= ~~[illegible]~~
" presentazione di un qualche sol=
" dato che si ~~[illegible]~~ distinse in qualche
" fatto pericoloso; ai pugillato=
" ri dei ginocchi non è mai sta=
" to, probabilmente, concesso l'ono=
" re di una statua: e quest'ope=
" ra sembra inoltre essere ~~p~~ ante=
" riore all'introduzione dei pu=
" gillatori fra i Greci."

Nè si può giudicare più
esattamente. Questa statua non è

per l'appunto nè un pugillato=
re, nè un discobolo; ma ques=
ta precisamente un guerriero che
in tale posizione emerse in una
occasione pericolosissima. Ma
dacchè il signor Winkelmann
indovinò così bene questo co=
me potè fermarsi lì? Come
mai non gli venne in men=
te quel guerriero che appun=
to in quella stessa positu=
ra evitò l'intiera sconfit=
ta di un'armata e a cui la
sua patria riconoscente fece
erigere una statua perfettamen=
te in quella stessa posizione?

In una parola: la statua è Cabria.

La prova sta nel seguente passo di Nepote nella vita di questo condottiero. (2.) Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio: quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo ~~ad~~ victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque

genu scuto, projectaque ha=
sta impetum excipere ho=
stium docuit. Id novum Age=
silaus contuens, progredi non
est ausus, suosque jam incur=
rentes tuba revocavit. Hoc usque
eo tota Graecia fama celebra=
tum est, ut illo statu Cha=
brias sibi statuam fieri vo=
luerit, quae publice ei ab
Atheniensibus in foro cons=
tituta est. Ex quo factum
est, ut postea athletae,
ceterique artifices his sta=
tibus in statuis ponendis ute=
rentur, in quibus victoriam

essent adepti.

Io bene, un momento ancora, ma, spero, non più di un momento, si esiterà per darmi ragione. La positura di Cabria non sembra essere perfettamente la stessa in cui noi vediamo la statua della villa Borghese. La lancia gettata innanzi, "projecta hasta," è comune ad ambidue, ma l'"obnixo genu scuto" è spiegato dai commentatori con "obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum:" Cabria mostrò ai suoi soldati come

dovessero appoggiarsi col gi=
nocchio contro lo scudo e
dietro di questo aspettare il
nemico; in vece la statua
tiene lo scudo in alto. Ma,
e se i commentatori fosse=
ro in errore? Se le parole
"obniko genu scuto" non do=
vessero essere insieme e si
dovesse leggere "obnixo genu"
da sè e pure a parte "scu=
to" ovvero insieme al seguen=
te "projectaque hasta?"
Facciasi un solo comma
e l'uguaglianza risulta
tanto perfetta quanto è pos=

sibile. La statua è un soldato, "qui obnixo genu (3.), scuto projectaque hasta impetum hostis excipit;" dimostra ciò che fece Cabria ed è la statua di Cabria. Che manchi veramente la virgola lo prova il "que" appiccicato al "projecta" che sarebbe superfluo se si dovesse leggere "obnixo genu scuto"; come difatti vi hanno delle edizioni che lo tralasciano.

La forma delle lettere della soprascritta dell'artefice si accorda perfettamente colla

alta età che di conseguenza
spetterebbe a questa statua;
e lo stesso signor ~~[illegible]~~ Win=
kelmann ne ha concluso
essere questa la più anti=
ca statua, fra le presenti,
in Roma, su cui l'autore
siasi firmato. Rilascio al
suo acuto sguardo s'egli vi abbia
osservato qualcosa in riguardo
all'arte che possa contrastare
colla mia opinione. Se la de=
gnasse della sua approvazio=
ne mi lusingherei di aver
dato un esempio migliore
di quanti se ne possano tro=

vare in tutto il libro di Spen-
ce del modo felice ~~[illegible]~~ con cui si pos-
sono spiegare gli antichi scrit-
tori per mezzo delle opere d'ar-
te e, in contraccambio, queste
da quelli.

XXIX.

Stante la rinomata
cultura, stante le ampissime,
finissime cognizioni dell'arte colle qua-
li il Signor Winkelmann
si accinse a fare l'opera sua,
ci ha lavorato colla nobile si-
curezza degli antichi artisti

i quali impiegavano tutta
la loro diligenza alla cosa
principale e ~~ogni cosa ac-~~ trattavano ogni
cosa accessoria
~~cessoria~~ con una quasi
studiata negligenza o la
lasciavano interamente
a una mano estranea
qualsiasi.

Non è poca lode aver com-
messo soltanto quei tali errori
che ognuno avrebbe potuto evita-
re. Si scorgono alla prima
lettura superficiale e se uno
li nota è solo coll'intenzione
di ricordare a certuni, i qua-
li credono di avere eglino soli

occhi per vedere, che tali errori
non meritano di essere notati.

Già nei suoi scritti sul=
l'imitazione delle opere d'arte
greche il signor Winkelmann
è stato tratto alcune volte in er=
rore da Junius. Costui è un au=
tore assai ingannevole; l'intie=
ra sua opera è un "cento" (rat=
toppamento, guazzabuglio di roba
rubata, il tradutt.) e, volendo sem=
pre parlare colle parole degli
antichi, applica non di rado
dei passi loro alla pittura i qua=
li a loro sito trattano di tutt'al=
tro che di quest'arte. Se per es.

il signor Winkelmann vuole insegnare che colla sola imitazione della natura non si può nell'arte, e tanto meno in poesia, raggiungere il sublime, che sia i poeti che i pittori debbono scegliere piuttosto l'impossibile, che è verosimile, che non il solo possibile, egli soggiunge: "La "possibilità e verità, che Longino esige da un pittore in "opposizione dell'incredibile "nel poeta, può con ciò ben "sussistere." Ma questa aggiunta era da omettersi; chè

mostra i due più grandi critici in un contraddittorio affatto privo di fondamento. E' falso che Longino abbia [redacted] detto questo. Dice bensì qualcosa di simile dell'eloquenza e della poesia, ma no certo della poesia e della pittura. Ὡς δ' ἕτερον τι ἡ [redacted] ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἕτερον ἡ παρα ποιηταις, ουχ ἀν λαθοι σε, scrive egli al suo Terenziano (1.); οὐδ' ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν [redacted] ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια. E di bel nuovo: Ου μην αλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυ-

δικωτεραν ἔχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντη το πιστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλι=ζον ἀει το εμπρακτον και ἐναληθες. Solo che Junius qui sostituisce la pittura all'eloquenza ed in esso lui; non in Longino, il signor Winkelmann ha letto: (2.) Praesertim vero, ἐναρ=γεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, ecc. Benone! Le parole di Lon=gino; ma non il senso di Longi=no!

Così gli ~~fu~~ deve essere capita=to colla seguente osservazione.

„ Tutte le azioni, dice (3.) e po=
„ sizioni delle figure greche che
„ non erano contrassegnate col
„ carattere della saggezza, ma
„ che erano o troppo focose o sel=
„ vagge, cadevano in un difetto
„ che gli antichi artisti chia=
„ mavano "parenthyrsus" (af=
fettazione, ampollosità, finto entu=
siasmo, il tradut.) Gli antichi
artisti? Non si potrebbe
provarlo che col Longinus. Poichè
„ parenthyrsus" era una paro=
la tecnica retorica e forse, come
sembra dare a intendere il pas=
so di Longinus, propria soltan=

to a Teodoro. (4.) Τουτῳ παραχειται τριτον τι κακιας εἶδος ἐν τοις παθητικοις, ὅπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐστι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἢ ἀμετρον, ενθα μετριου δει. Anzi dubito perfino che non si possa passare questa parola alla pittura. Poichè nell'eloquenza e nella poesia vi ha un "pathos" che può essere innalzato tanto ~~che~~ quanto è possibile senza essere "parenthyrsus;" e soltanto l'altissimo "pathos" fuor di sito è pa=

renthyrsus" ~~renthyrsus"~~ Mentre che in pittura il "pathos" altissimo sarebbe sempre "parenthyrsus" se anche potesse essere scusato dalle circostanze della persona che lo esprime.

Sembra dunque che anche diverse inesattezze della storia dell'arte siano ~~state~~ nate solo perchè il signor Winkelmann nella fretta ha voluto consultare soltanto Junius e non le fonti stesse. Per es. volendo egli dimostrare con degli esempi che presso i Greci si pregiava qualunque cosa eccellen=

te ~~...~~ in ogni arte ~~ed~~ in ogni lavoro in modo speciale e che il miglior operaio, anco nella cosa più insignificante, poteva giungere ad eternare il suo nome, cita, fra gli altri, anche questo (8):
"Noi sappiamo il nome di
"un ~~...~~ lavoratore di bi
"lancia o ~~...~~ di coppe di bi
"lancie, si chiamava Par
"tenio." Bisogna che Winkelmann abbia letto le parole di Giovenale, alle quali egli si riferisce "Lances Par
"thenio factas," soltanto nel

catalogo di Junius. Perchè se avesse consultato lo stesso Giovenale non si sarebbe lasciato ingannare dall' doppio significato della voce "lanx," ma dal contesto avrebbe tosto indovinato che il poeta non intende nè bilancie, nè coppe o gusci di bilancie, ma sì-bene piatti e scodelle. Giovenale cioè vanta Catullo che in una pericolosa burrasca ~~[illegible]~~ ha fatto come il castore il quale si castra da sè per salvarsi la vita; ch' egli dunque fece gettare ~~[illegible]~~ in mare le ~~s~~ cose sue più preziose per non perire mi-

tamente alla nave. Egli descri-
ve queste ~~cose~~ cose preziose e tra il ~~le~~
resto ~~altre~~ dice:

Ille nec argentum dubitat mit-
tere, lances
Parthenio factas, urnae crate-
ra capacem
Et dignum sitiente Pholo,
vel conjuge Fusci;
Adde et bascaudas et mille
escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus
emtor Olynthi.

"Lances", che sono qui frammez-
zo a bicchieri e mastelli da
risciacquare, cosa possono es-

sere mai altro se non piatti e scodelle? E cosa vuol mai dir altro, Giovenale, se non che Catullo la fa fatto gettare in mare tutta quanta la sua argenteria da tavola, tra cui vi erano pure dei piatti ~~[illegible]~~ lavorati di Partenio? "Parthenius" dice il vecchio scoliaste, "caelatoris nomen." Ma se Grangäus, nelle sue annotazioni, aggiunge a questo nome: "sculptor, de quo Plinius", deve averlo fatto alla buona fortuna, perchè Plinio non ricorda nessun artista di tal nome.

„Anzi, continua il signor
„Winkelmann, si è conser-
„vato il nome del sellaio, co-
„me noi lo chiameremmo,
„che fece lo scudo di cuoio di
„Aiace." Ma nemmeno que-
sto lo può aver preso là dove
rimanda i suoi lettori, dal-
la vita di Omero di Erodoto.
Poichè quivi sono bensì cita-
ti i versi dell'Iliade, dove il
poeta dà a questo artefice il
nome di Tichio, ma è tosto
detto espressamente che un la-
voratore in cuoio conoscente di
Omero si chiamava in realtà

così e al quale volle dimostrare la sua amicizia e riconoscenza introducendo il suo nome nel po=ema: (6.) Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς εδεξατο ἀυτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευ=ξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοςδε.

Αιας δ᾽ ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ᾽ ἀριςος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

E dunque addirittura l'op=posto di ciò che vuole assi=

cinare il signor Winkel-
mann. Il nome del sella-
io che fece lo scudo di Aia-
ce era già al tempo di Ome-
ro tanto dimenticato che
il sommo poeta ebbe la li-
bertà di ~~[illegible]~~ metterne uno
affatto estraneo in luogo
di quello.

Diversi altri errori so-
no soltanto errori di memo-
ria o riguardano cose che
egli cita solo come spiega-
zioni casuali. Per es.:

Di Ercole, e non di Bac-
co, vantavasi Parrasio che

gli era apparso in quella for-
ma e figura in cui egli lo di-
pinse. (7.)

Taurisco non era di Rodi, ma
di Tralle in Lidia (8.)

L'Antigone non è la
prima tragedia di Sofocle. (9.)

Ma mi asterrò di aumen-
tare all'infinito tali piccolezze.
Certo non potrebbe sembrare gu-
sto di biasimare; ma chi cono-
sce l'alta mia stima pel si-
gnor Winkelmann potreb-
be ~~ritenermi~~ ritenermi capace di crochi-
legmus. (*)

(*.) Krokylegmus, voce greca che equi-

vale, (con miscuglio di solite finez=
ze intraducibili da un idioma
in altro) "cercare il pelo nel=
l'uovo," il tradutt.

Annotazioni.

I

(1.) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei u. Bildhauerkunst, S. 21, 22.

(2.) Brumoy Theat. des Grecs T. II. p. 89.

(3.) Iliad. E. v. 343. Η δε μεγα ιαχουσα—

(4.) Iliad. E. v. 859.

(5.) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentibus mortis, cap. I.

(6.) Iliad. H. v. 421.

(7.) Odyss. Δ. 198.
(8.) Chateaubrun.

II.

(1.) Antiochus. (Antholog. lib. 2. cap. 4.) Arduino in Plinio (lib. 33. sect. 36, p. m. 698.) ascrive questo epigramma ad un certo Pisone. Ma fra tutti gli antichi epigrammatici greci non ve n'ha alcuno di questo nome.

(2.) Perciò Aristotele ordina di non mostrare i suoi quadri alla gioventù affine di mantenere la immaginazione

scevra dalle immagini del brutto. (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Corring.) È ben vero che il signor Boden vuol legger in questo passo non Pausone, ma Pausania sapendosi che questo dipingeva figure illecite (De Umbra poetica, Comment. I. p. XIII.) Come si dovesse imparare da un legislatore a tenere lontana la gioventù da simili eccitamenti della voluttà. Avrebbe dovuto soltanto ~~[illegible]~~ porre il noto passo in confronto nella poesia (cap. II.) per trattenere la sua supposizione. Vi sono dei

commentatori (p. es. Kühn, su Eliano Var. Hist. lib. IV. cap. 3.) che ~~[illegible]~~ pongono la differenza che ~~f~~ fa qui Aristotele tra Polignoto, Dionisio e Pausone in questo, che cioè Polignoto dipingesse Dei ed eroi; Dionisio degli uomini e Pausone animali. Tutti dipingevano figure umane e se Pausone ha dipinto una volta un cavallo non è certo una prova che egli fosse un pittore d'animali come lo ritiene il sign. Boden. Il grado di bellezza che davano alle loro

figure umane determinava il loro rango e perciò solo Dionisio non poteva dipingere che uomini e solo perciò fu denominato a preferenza di tutti l'antropografo perchè seguiva il vero troppo fedelmente e non poteva elevarsi fino allo ideale in cui dipingere Dei ed eroi sarebbe stato un delitto contro la religione.

(3.) Aristophanes Plut. v. 602 et Acharnenses. v. 854.

(4.) Plinius lib. XXX. sect. Edit. Hard.

(5.) De Pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

(6.) Plinius lib. XXX. sect. 9.

(7.) Si erra ritenendosi il serpe soltanto per il contrassegno di una divinità medica. Giustino Martyr (Apolog. II. p. 88. Edit. Sylburg.) dice espressamente: παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται; e sarebbe facile citare una serie di monumenti in cui il serpe accompagna delle divinità le quali non hanno il menomo rapporto colla medicina.

(8.) Si passino in rivista tutte le opere d'arte menzionate da Plinio e da Pausania: si esaminino le statue, i bassirilievi, i quadri che ancora esistono e non si troverà in nessun sito una furia. Eccetto, ben inteso, quelle figure che più che all'arte appartengono al linguaggio simbolico specialmente quelle che sono sulle monete. Pertanto Spence, dovendo avere delle furie, le avrebbe dovuto prendere a prestito piuttosto dalle monete (Se=

gini Annis. p. 178. Spanhem. De Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Cesars de Julien, par Spanheim p. 48.) invece di portarle, con una idea spiritosa, in un'opera nella quale assolutamente non ci sono. Nel suo Polimete (Dial. XVI. p. 272) egli dice: "Quantunque
" le furie siano assai rare fra
" le opere degli antichi artisti, si trova però una storia in cui sempre ne vengono presentate. Cioè la
" morte di Meleagro; nei

„ bassorilievi rappresentan=
„ ti questo soggetto si veggono
„ sovente ad incoraggiare e
„ spingere Altea ad attiz=
„ zare l'incendio ~~da~~ fata=
„ le da ~~chi~~ cui dipendeva la vi=
„ ta del suo unico figliuo=
„ lo. Poichè nemmeno una
„ donna sarebbe andata
„ tant'oltre se il diavolo
„ non l'avesse pur cimen=
„ tata un poco. In uno di
„ questi bassirilievi in Bello=
„ ri (Admirandis) vi si veg=
„ gono due donne che stanno
„ con Altea all'altare e, al=

"l'apparenza, debbono esse-
"re furie. Poichè chi altro
"mai, se non furie, avreb-
"be voluto assistere ad una
"tale azione? Che non siano,
"pel carattere loro, ~~non~~ abba-
"stanza orribili, ne è colpa,
"senza dubbio, ~~il disegno~~ la
"copia. ~~Il più~~ Notevolissimo
"però in quest'opera è il di-
"sco rotondo, sotto verso il
"mezzo, sul quale si mostra
"palesemente il capo di una
"~~furia~~. Forse era ~~era~~ la furia
"a cui Altea, ogni qual
"volta imprendeva una cat-

„tua azione, indirizzava la
„sua preghiera e special=
„mente adesso aveva serio mo=
„tivo di indirizzarla, ecc." —
Con tali rigiri si può far di
ogni erba fascio. Chi mai, do=
manda Spence, se non furie
avrebbero assistito ad una tale
azione? Rispondo: Le ancelle
di Altea che dovevano accen=
dere e mantenere il fuoco. Ovi=
dio dice: (Metamorph. VIII. v. 460.
461.)

Protulit hunc (stipitem) genitrix,
taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Simili taedas, lunghi pezzi di legno resinoso, che gli antichi adoperavano come fiaccole, ~~tengono~~ sono difatti tenuti in mano da ambedue le persone e, come dimostra la sua positura, l'una di esse ha appunto spezzato uno di tali pezzi. Nemmeno riconosco la furia sul disco verso il mezzo dell'opera. È un volto che esprime un dolore violento. ~~Sett~~ Senza dubbio sarà la testa di Meleagro stesso. (Metamorph. I. c. v. 515.)

Inscius atque absens flamma Melea=

gros in illa

Uritur: et caecis torreri viscera sentit

Ignibus: et magnos superat vir=tute dolores.

L'artista se ne servì quasi pel passaggio al seguente punto della stessa storia che rappre=senta subito lì presso di Melea=gro morente. Ciò che Spence ritiene per furie è considerato da Montfaucon per Parche (Antiq. expl. T. I. p. 162.) eccetto il capo sul disco che egli dà pu=re per una furia. Bellori stes=so (Admirand. Tab. 77.) lascia

la cosa indecisa se siano Parche oppure furie. Un "oppure" che dimostra sufficientemente che non sono nè l'uno nè l'altro. Anche il resto della spiegazione di Montfaucon dovrebbe essere più esatto. La donna che accanto al letto si appoggia sul gomito avrebbe dovuto chiamarla Cassandra e non Atalanta. Atalanta è quella che siede in una posizione di mestizia col dosso rivolto contro il letto. L'artista con molto senno l'ha

fatta voltare dalla famiglia perchè essa non era la moglie, ma soltanto l'amante di Aleagro e necessariamente la sua mestizia per una disgrazia di cui ella stessa ne era, senza sua colpa, la cagione avrebbe amareggiato i parenti.

(9.) Plinius lib. XXXV. sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

(10.) Summi moeroris acerbitatem

arte exprimi non posse
confessus est. Valerius Maxi=
mus lib. VIII. cap. 11.

(11.) Antiquit. expl. T. I. p. 80.

(12.) Egli indica cioè i gradi
di mestizia veramente
espressi da Timante così:
Calchantem tristem, moe=
stum Ulyssem, clamantem
Ajacem, lamentantem
Menelaum. — L'Aiace
gridante doveva essere una
brutta figura; e poichè
nè Cicerone nè Quintillia=
no nelle loro descrizioni di
questo quadro non ne fanno menzio=

ne, lo ritengo piuttosto per
una aggiunta ~~con~~ di cui
Valerio l'ha voluto arricchi-
re di propria testa

(13.) Bellori Admiranda. Tab.
11. 12.

(14.) Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

(15.) Eumdem, cioè Mirone,
si legge in Plinio (libr.
XXXIV, sect. 19.) vicit et
Pythagoras Leontinus, qui
fecit stadiomon Astylon
qui Olympiae ostenditur;
et Libyn puerum tenen-
tem tabulam, eodem loco et
mala ferentem nudum.

Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Consideriamo un pò più attentamente le ultime parole. Non si parla forse apertamente di una persona, conosciuta ovunque a motivo di un'ulcere dolorosissima? Cujus ulceris ecc. E questo cujus dovrebbe riferirsi al solo claudicantem e il claudicantem forse all'ancor più distante puerum? Nes=

simo aveva più diritto d'es-
sere, a causa di quest'ulcera
più conosciuto che Filottete.
Leggo dunque invece di clau-
dicantem, Philoctetem, op-
pure, per lo meno, ritengo che
l'ultima parola è stata ~~[illegible]~~ ri-
mossa dalla prima omo-
fona e che si debbano legge-
re ambedue insieme Phi-
loctetem claudicantem. So-
focle lo fa ζιβον κατ' ἀναγ-
καν ἕρπειν, e doveva cagiona-
re un zoppicamento, ~~[illegible]~~
sì che poteva con meno corag-
gio camminare ~~a~~ col piede

ammalato.

III

(1.) Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)

'Αιει γαρ διψας βρεφεων
φονον. ή τις Ιησων
Δευτερος, ή Γλαυκη τις
παλι σοι προφασις;
Ερρε και εν κηρω παιδοκτονε—

(2.) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

IV.

(1.) ~~Se il coro~~ Quando il coro osserva la miseria di Filottete

in tale unione, sembra che la sua solitudine destituita di ogni soccorso lo commova in modo particolare. Ad ogni parola intendiamo il socievole greco. Però ho i miei dubbi su uno dei passi che qui appunto spettano. Eccolo: (v. 201–205.)

Ἰν' αὐτος ἦν προσουρος, οὐχ
ἔχων βασιν,
Οὐδε τιν' ἐγχωρων,
Κακογειτονα παρ' ᾧ ξονον
ἀντιτυπού
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ—
σειεν αἱματηρον.

La traduzione comune di Winsheim dice:

Ventis expositus et pedibus
captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem
malum habens, apud quem
gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Da questa ~~[illegible]~~ la traduzione intercalata di Th. Johnson devia soltanto nel le parole:

Ubi ipse ventis erat expositus,
firmum gradum non habens,

Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem
ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, multo
gemitu.

Si dovrebbe credere aver egli preso a prestito queste parole dalla traduzione in versi di Thomas ~~Naogeorgus~~ Naogeorgus. Poichè costui (l'opera sua è rarissima e Fabricius stesso l'ha conosciuta soltanto dall'indice di Oporin) si esprime così:

— ubi expositus fuit

Ventis ipse, gradum firmum haud
habens,
Nec quemquam indigenam, nec
vel malum
Vicinum, ~~ph~~ ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cru-
entum
Morbum mutuo.

Se queste traduzioni danno nel segno il coro dice tutto quanto si può dire in lode della società umana: quel misero non ha persona alcuna intorno a sé; non sa di nessun cortese vicino; troppo felice se ne avesse uno anche

se fosse cattivo! Quindi Thom-
son avrebbe avuto questo pas-
so avanti agli occhi quando
fa dire a Melisandro, par-
menti esposto in un'isola di
malandrini e deserta:

Cast on the wildest of the Cy-
clad isles
Where never human foot had
marked the shore
These Ruffians left me — yet
believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear
mankind
All ruffians as they were, I never
heard

A sound so dismal as
their parting oars.
Anche a lui la compagnia
di malandrini sarebbe stata
preferita a non averne al=
cuna. — (Io però mi atten=
go al proverbio piemontese:
"Mei sol che mal com=
pagnà!" Il tradutt.) —
Grande ed eccellente sen=
timento! Se però fosse ve=
ro che Sofocle avesse detto
questo. Ma devo di mala
voglia ~~di~~ confessare che
non ci trovo nulla affat=
to di simile in lui; a me=

no che io volessi vedere piu-
cogli occhi dell'antico sco-
liaste che coi miei, il qua-
le trascrive le parole del
poeta così: Οὐ μονον ὁπου
χαλον ὀυχ ἐιχε τινα των
ἐγχωριων γειτονα, ἀλλα
ὀυδε χαχον, παρ' ὀυ ἀμοιβαιον
λογον ξεναζων ἀχουσειε. Co-
me i citati traduttori
hanno seguito questa spie-
gazione così s'attennero
ad essa Brumoy ed il
nostro recente traduttore
tedesco. Quello dice: sans
société, meme importune;

questo: "jeder Gesellschaft, "auch der beschwerlichsten "bewährt." I motivi, per cui io mi debbo staccare da tutti loro, sono questi: In primo luogo è chiaro che se κακογειτονα dovesse essere diviso da τῶν εγχωρων e formare un corpo solo, di necessità dovrebbe essere la particella οὐδε ripetuta innanzi a κακογειτονα. Ma siccome non è ripetuta è manifesto che κακογειτονα appartiene a τινα e che la vir=

gola dopo ἐγχώρων non deve esserci. Questa virgola si intromise dalla traduzione perchè io trovo che alcune edizioni in pieno greco (p. es. quella di Wittenberg, 1585 in 8, rimasta affatto sconosciuta a Fabricius) non l'hanno punto e la pongono, come di ragione, dopo κακογείτονα. Secondo: è ~~que~~ forse un cattivo vicino colui dal quale, come lo scoliaste dichiara, noi possiamo prometterci ξονον ~~[illegible]~~ ἀντίτυπον, ἀμοίβαιον? Sospirare con noi

scambievolmente è la qualità di un amico, non di un nemico. Brevemente: La parola κακογειτονα è stata male intesa; si è creduto essere composta dell'aggettivo κακος, mentre invece è composta dal sostantivo το κακον; è stata interpretata per "un ~~un~~ cattivo vicino" e la si ~~la~~ doveva spiegare per "un vicino del male." Come κακομαντις non significa già un profeta cattivo, cioè falso, bugiardo, ma ben-

è un profeta del male; κακοτεχνος non un artista cattivo, inabile, ma un artista nel male. E con un vicino del male il poeta intende colui che è colpito da uguali disgrazie o che per amicizia prende parte alle nostre ~~da~~ sventure; di modo che le parole ὀυδ' ἔχων τιν' ἐγχώρων κακογειτονα sono da tradursi solamente con neque quemquam indigenarum mali socium habens. Il nuovo traduttore inglese di Sofocle, Thomas Francklin, è stato ~~non~~ certamen-

te del mio avviso non trovando neppur egli "il cattivo vicino" in κακογειτων, ma traducendolo semplicemente fellow-mourner:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

(2.) Mercure de France, Avril 1788. p. 177.

(3.) The Theory of Moral Sen-

timents, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)

(4.) Act. II. Sc. III. De mes déguisements que penseroit Sophie? Dice il figlio di Achille.

(5.) Trach. v. 1088. 89:

—— ὅςις ὥςε παρθένος

Βέβρυχα κλαίων ——

V.

(1.) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii)

ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse ~~id~~ videntur etc.

(2.) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui repondoit à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

(3.) Saturnal. lib. V. cap. 2. ~~[illegible]~~ Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me

putatis qae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis seritatisque signe de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Troiae, cum Sinone suo, et equo ligneo, ceterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus

saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, ~~fabula~~ fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia pueris decantata praetereo.

(4.) Paralip. libr. XII. v. 398–408.

Al v. 439-474.

(5.) O piuttosto serpente poi=
chè sembra che Licofro=
ne non ~~ne~~ discorra che di
un~~o~~ solo:

Και παιδοβρωτος πορκεως
νησους διπλας.

(6.) Mi ricordo che qui si potrebbe
citare il quadro che Eumol=
po ~~..~~ spiega in Petronio. Rap=
presentava la distruzione di
Troia, e specialmente la sto=
ria di Laocoonte, perfetta=
mente come la racconta Vir=
gilio; e siccome nella galleria
di Napoli, in cui stava, v'era=

no altri antichi quadri di Zeusi, Protogene, d'Apelle, si potrebbe supporre che esso fosse pure un quadro greco antico. Ma mi si permetta di non ritenere un poeta romanzesco per uno storico. Questa galleria e questo quadro e questo Eumolpo, dietro ogni apparenza, non hanno mai esistito in nessun sito che nella fantasia di Petronio. Nulla tradisce meglio e più chiaramente la loro invenzione che le tracce manifeste di

577

una imitazione da scolaro della descrizione di Virgilio. Vale la pena di farne il confronto. Virgilio nell'Eneide, lib. II. 199—224:

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos.
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbi=

bus angues
Incumbunt pelago, pariterque
ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus
arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas:
pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa vo-
lumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: jam-
que arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti san-
guine et igni
Sibila lambebant linguis vi-
brantibus ora.
Diffugimus visu exsangues.

illi agmine certo
Laocoonta petunt; et primum
parva duorum
Corpora natorum serpens am-
plexus uterque
Implicat, et miseros morsu de-
pascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem
et tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant in-
gentibus; et jam
Bis medium amplexi, bis collo
squamea circum
Terga dati, superant capite et
cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divel-

lere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque
veneno:
Clamores simul horrendos ad
sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum
saucius aram
Taurus et incertam excus=
sit cervice securim.

Ed ora leggiamo Eumolpo di cui si può dire che gli suc=cesse come a tutti gli im=provvisatori; la loro memo=ria ha nei loro versi altret=tanta parte quanto ne ha la lo=ro immaginazione:

Ecce alia monstra. Celsa qua
Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consur=
gunt freta,
Undaque resultat rupta tran=
quillo minor.
Qualis silenti nocte remo=
rum sonus
Longe refertur, cum premunt
classes mare,
~~Pulsumq~~ Pulsumque marmor abie=
te imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus gemi=
nis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quo=
rum pectora

Rates ut altae, lateribus
spumas agunt:
Dat cauda sonitum; liberae
ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmi=
neum jubar
Incendit aequor, sibilisque
undae tremunt.
Stupuere mentes. Infulis sta=
bant sacri
Phrygioque cultu gemina
nati pignora
Laocoonte, quos repente ter=
goribus ligant
Angues corusci: parvulas il=
li manus

Ad ora referunt: neuter
auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit
pias vices,
Morsque ipsa miseros
mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm fu=
nus Parens,
Infirmus auxiliator, inva=
dunt virum
Jam morte pasti, membra=
que ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras vic=
tima.

I tratti principali in ambi
i passi sono appunto uguali e ciò che

vi ha di diverso è espresso con le stesse parole. Ma queste le son piccolezze che cadono da sè negli occhi. Vi sono altri segni di imitazione, più fini, ma non meno sicuri. Se l'imitatore è un uomo che si crede qualcosa, di rado allora egli imita senza voler abbellire; e se l'abbellire gli riesce, ben inteso secondo la sua opinione, allora è volpe abbastanza da spazzar via colla coda le orme che tradirebbero la via per cui ha camminato. Ma appunto que=

ta vana avidità di abbellire
e questa avvedutezza di sem=
brare originale lo ~~tradiscono~~ scoprono.
Poichè il suo abbellimento non è
altro che esagerazione e raffi=
namento innaturale. Virgi=
lio dice: sanguineae jubae;
Petrone, liberae jubae lumi=
nibus coruscant. Virgilio:
ardentes oculos suffecti san=
guine et igni; Petrone: ~~f~~
fulmineum jubar incendit
aequor. Virgilio: fit sonitu
spumante salo; Petrone: si=
bilis undae tremunt. Così
il copista passa sempre dal

~~E~~ grande all'immenso, ~~Dal~~ dal meraviglioso all'impossibile. ~~I figli di~~ I ragazzi attorcigliati dai serpenti sono per Virgilio un parergone (cosa accessoria) ~~etc.~~ che egli accenna con pochi tratti significativi, nei quali altro non si riconosce che la loro impotenza ed il loro affanno. Petronio si estende nella pittura di questo accessorio, e fa dei ragazzi un paio di anime eroiche,

. . . . . . neuter auxilio sibi

Uterque fratri transtulit pias
vices
Morsque ipsa miseros mu=
tuo perdit metu.

Ma chi s'aspetta dagli uomi=
ni, da fanciulli questa abne=
gazione di sè stesso? Quanto
meglio conosceva il Greco la
natura umana (Quintus Ca=
laber liber XII. v. 459-61.) il
quale all'apparire degli spaven=
tosi serpenti, fa dimenticare al=
le madri perfino i loro fanciul=
li, tanto ognuno pensava ora=
mai solamente alla propria
conservazione:

. . . . ἔνθα γυναικες
Οἰμωξον, και που τις ἑων ἐπελησα=
το τεκνων,
Ἀυτη ἀλευομενη ξυγερον μορον. . .

Il plagiario cerca nascondersi comunemente dando un'altra luce agli oggetti, rafforzando le ombre dell'originale e abbassandone le luci. Virgilio si affatica a rendere sensibilissima la grandezza dei serpenti, poichè da essa dipende la verosomiglianza ~~del seguente~~ di quanto sta per seguire; il rumore che

producono è soltanto un'idea
accessoria e destinata a ren=
dere anche più vivace il
concetto della grandezza.
Petrone invece fa di questa
idea secondaria una cosa
principale, descrive il ru=
more con ogni possibile
lusso e per contro egli dimen=
tica cotanto la descrizione
della loro grandezza che =
quasi noi la dobbiamo dedur=
re dal rumore. Difficil=
mente si può credere che egli
sarebbe caduto in questa scon=
venevolezza se avesse descrit=

to soltanto di propria fantasia, se non avesse avuto un modello ch'egli voleva copiare, ma che non voleva però tradire di aver copiato. Così ogni quadro poetico, sopraccaricato nei piccoli tratti, difettoso nei grandi, si può ritenere sicuramente per una imitazione infelice, per quante piccole bellezze possa avere e se ne possa o no indicare l'originale.

(7.) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque pe-

tite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poëte, que les serpents quittèrent les enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père.

(8) Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, Angues et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici am=

bitu circumdedisse Laocoontis corpus ad liberorum et fuisse superfluam partem. Del resto parmi che in questo passo dalle parole "mirandum non est" o deve torsi il "non" oppure tutta la seconda parte della proposizione è difettosa. Poichè essendo i serpenti così straordinariamente grandi, c'è senza dubbio da meravigliarsi che si abbiano potuto nascondere sotto lo scudo della Dea, se que-

sto medesimo scudo non fos-
se stato ~~di~~ grandissimo e
non appartenesse ~~a~~ ad
una figura colossale. E
l'assicurazione di tale cosa
dovrebbe essere la parte se-
conda della proposizione;
del resto il "non" non ha
alcun senso.

(9.) Nella splendida edizione
del Virgilio di Drydens (Lon-
dra 1697 in foglio grande.)
Epperò anche costui ha messo
gli attorcigliamenti intorno
al corpo soltanto semplici e
ne lasciò quasi libero il ~~capo~~ collo.

Se un artista tanto mediocre me=
rita del resto una qualche scu=
sa gli torna in acconcio so=
lo questo: che illustrazioni
per un libro sono da consi=
derarsi come sole spiegazioni;
ma non come opere d'arte
per sè.

(10) Così giudica lo stesso De Pi=
les nelle sue annotazioni
sul Du Fresnoy v. 210. Re=
marquéz, s'il vous plait, que
les Draperis ~~tantes~~ tendres
et légéres n'étant données
qu'au sexe feminin, les an=
ciens sculpteurs ont evité

autant qu'ils ont pû, d'ha=
biller les figures d'hommes, par=
ce qu'ils ont pensé, comme
nous l'avons déjà dit, qu'en
sculpture on ne pouvait imi=
ter les étoffes et que les gros plis
faisaient un mauvais effet.
Il y a presque autant d'exem=
ples de cette vérité, qu'il y a
parmi les antiques de figures
d'hommes nuds. Je rapporterai
seulement celui du Laocoon,
lequel selon la vraisemblan=
ce devrait être vetu. En effet,
qu'elle apparence y-a-t il qu'un
fils d'un Roi, qu'un prêtre

d'Apollon se trouvoit tout nud dans la ceremonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents passerent de l'isle de Tenedos au rivage de Troye, et surpri=rent Laocoont et ses fils dans le temps même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer. com=me le marque Virgile dans le second livre de son Eneïde. Cependant les ar=tistes, qui sont les auteurs de ce bel ~~[illegible]~~ ouvrage ont bien vû, qu'ils ne pouvaient

pas leur donner de vêtements
convenables à leur qualité,
sans faire comme un amas
de pierres, dont la masse
ressemblerait à un rocher,
au lieu de trois admira=
bles figures, qui ont été et
qui sont toujours l'admira=
tion des siècles. C'est pour
cela que de deux inconvé=
nients, ils ont jugé celui
des draperies beaucoup plus
fâcheux, que celui d'aller
contre la vérité même.

VI.

(1.) Maffei, Richardson e ancora recentemente il signor di ~~D~~ Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei, p. 37. Richardson, Traité de la peinture, tome III, p. 513.) De Fontaine non merita certo di essere annoverato fra questi uomini. Egli ritiene bensì, ~~la~~ nelle ~~sue~~ annotazioni alla sua traduzione di Virgilio, come gli altri, che il poeta abbia avuto il gruppo innanzi agli occhi; ma è tanto

ignorante da darlo per una
opera di Fidia.

(2.) Perciò non posso riferirmi
a nulla di più decisivo che
alla poesia di Sadoleto. È
degna di un antico poeta e
siccome può benissimo sostitu=
re un disegno in rame, cre=
do poterla riportar qui per
intiero:

De Laocoontis Statua
Jacobi Sadoleti carmen.

Ecce alto terrae et cumulo, in=
gentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem lon=
ginqua reduxit

Laocoonta dies; aulis rega=
libus olim
Qui stetit, atque tuos or=
nabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis,
nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc
celsa revisit
exemptum tenebris rediv=
ivae moenia Romae.
Qui primum summumve lo=
quar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinua=
tos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque iras=
que draconum

Vulneraque et veros, saxo movien-
~~[illegible]~~ te, Dolores?
Horret ad haec animus, mutaque
ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commi-
ta tremori.
Prolixum bini spiris glomeran-
tur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis
orbibus errant,
Ternaque multiplici constrin-
gunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, cru-
dele tuendo
Exitium, casusque feros; micat
alter, et ipsum

Laocoonta petit, totumque
infraque supraque
Implicat et rabido tandem
ferit ilia mórsu.
Connexum refugit corpus, tor=
quentia sese
Membra, latusque retro si=
nuatum a vulnere cernas,
Ille dolore acri, et laniatu
impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, cru=
dosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens
ad terga Chelydri
Obiicit: intendunt nervi, collec=
taque ab omni

Corpore vis frustra summis co=
natibus instat.
Ferret nequit rabiem, et devol
lum et 2 v.
vere murmur anhe
At serpens lapsu crebro redeun=
te subintrat
Lubricus, intortoque ligat ge=
nua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque premen=
tibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vi=
talia pulsu,
Liventesque atro distendunt
sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis
effera saevit

Implexque angit rapido, mise-
randaque membra
Dilacerat, jamque alterius de-
pasta cruentum
Pectus, suprema genitorem vo-
ce cientis,
Circumiectu orbis, validoque vo-
lumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus
corpora morsu,
Dum parat adducta cau-
dam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri pa-
tris, haeret in illo,
Et jam jam ingentes fletus,
lachrymasque cadentes

Anceps in dubio retinet timor.
Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus
jam laudes nitentes,
Artifices magni (quanquam
et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen,
multoque licebat
Clarus ingenium venturae tra=
dere famae)
Attamen ad laudem quae=
cunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa
ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis ani=
mare figuris

Eximii, et vivos spirantia in
marmore sensus
Inserere, aspicimus motum=
que iramque doloremque,
Et pene audimus gemitus; vox
extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacue=
runt artis honores
Tempore ab immenso, quos rur=
sum in luce secunda
Roma videt, celebratque fre=
quens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto prae=
stantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fa=
ta labore,

Quam fastus et opes et inane=
nem extendere luxum.
(v. Leodegarii a Quercu Farrago
Poematum T. II. p. 63.) Anche
Gruter ha incorporato
nella sua raccolta questa
poesia unitamente ad altre
di Sadoleto (Delic. Poet. Ita=
lorum Parte alt. p. 882.) ma
molto erronea. Per „bini"
(v. 14.) egli legge „vivi"; per
„errant" (v. 18.) „oram" ecc.

(3.) De la Peinture. Tome III.
p. 816. C'est l'horreur que les
Troïens ont conçue contre Lao=
coon, qui étoit necessaire á

Virgile pour la conduite de son Poeme; et cela le mene à cette Description patétique de la destruction de la patrie de son Heros. Aussi Virgile n'avoit garde de diviser l'attention sur la derniere nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

VII.

(1) La prima edizione è del 1747; la seconda del 1788

e porta il seguente titolo:
Polymetis, or an Enquiry con=
cerning the Agreement bet=
ween the Works of the Roman
Poets and the Remains of the
ancient Artists, being an At=
tempt to illustrate them mu=
tually from one another. In ten
Books. by the Revd. Mr. Spen=
ce. London, printed for Dods=
ley. fol. Anche l'estratto che
~~il~~ N. Tindal ha fatto di co=
testa opera è già stato stam=
pato parecchie volte.

(2.) Val. Flaccus lib. VI. v. 88. 86. Polyme=
tis Dial. VI. p. 80.

(3.) Dico può essere. Però scommetterei dieci contro uno che non è. — Giovenale parla dei primi tempi della Repubblica quando non si conosceva ancora nè la pompa nè il lusso e che il soldato impiegava l'oro e l'argento, di cui aveva fatto bottino, soltanto pei finimenti del suo cavallo e per le sue armi. (Sat. XI. v. 100—107.)

Tunc rudis et Grajas mirari
nescius artes
Urbibus eversis praedarum in
parte reperta

Magnorum artificum fran=
gebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caela=
taque ~~a~~ cassis

~~Introduzione~~

Romuleae simulacra ferae
mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub ru=
pe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo
vulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro osten=
deret hosti.

Il soldato spezzava le coppe
più preziose, i capi lavori
di grandi artisti, per far fare

una lupa, un piccolo Romolo e Remo con cui egli ornava il suo elmo. Tutto è chiaro eccetto le ultime due linee in cui il poeta continua a descrivere ancora tale immagine ~~battutta~~ lavorata sugli elmi dei vecchi soldati. Che questa immagine debba essere il Dio Marte, si vede; ma cosa significherà l'aggettivo "pendentis" che gli unisce? Rigaltius trovò una antica glossa che lo spie=

ga per "quasi ad ictum se inclinantis." Lubino poi crede che ~~si~~ tale immagine sia stata sullo scudo e poi= chè questo pende al brac= cio aver pur potuto il poe= ta chiamare la figura pendente. Ma questo è con= tro la costruzione, poichè il soggetto che appartiene a "ostenderet" non è già "miles", ma bensì "cassis." Britannico vuole che si pos= so chiamare pendente tutto ciò che sta alto nell'aria e quindi anche questa im=

magine ~~sotto~~ sullo o al di so-
pra dell'elmo. Alcuni
altri vogliono leggere
addirittura "perdentis"
per fare un contrasto
col seguente "periturus"
la qual cosa essi soli po-
tranno trovar bella. Co-
sa dice dunque Addison
in tanta incertezza?
I commentatori, dic'egli,
la sbagliano tutti e la vera
opinione è certo questa.
(V. i di lui viaggi; trad. ted. p.
249.) "Siccome i soldati
"romani non andavano po-

„ co superbi del fondatore e
„ dello spirito ~~guerriero~~ bellicoso della
„ loro Republica, erano perciò
„ abituati a portare la prima
„ storia di Romolo sui loro elmi:
„ com'egli fosse procreato da
„ un Dio e nutrito da una
„ lupa. La figura del Dio
„ era rappresentata nel mo=
„ mento che discende sulla
„ sacerdotessa Ilia, o, come al=
„ tri la chiamano, Rea Sil=
„ via, ed in questo discendere
„ pareva tale figura penzo=
„ lare ~~al di sopra della ver=~~
„ ~~gine~~ nell'aria al di so=

"pia della vergine, la qual
"cosa dunque è espressa
"molto propriamente e mol=
"to poeticamente dalla
"parola" pendentis. "Ol=
"tre l'antico basso rilie=
"vo in Bellori, che mi
"portò per primieramen=
"te a questa spiegazio=
"ne, ho trovato dopo d'al=
"lora la stessa figura su
"di una moneta, bat=
"tuta al tempo di Anto=
"nino Pio." — E poichè
Spence trova questa sco=
perta dell' Addison così

straordinariamente felice che la cita come un modello della sua specie e come il più energico esempio di quanto utili siano le opere degli antichi artisti pella spiegazione dei classici poeti romani, non mi posso trattenere dal considerarla un pò più esattamente. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) — Devo notare avanti tutto che il solo bassorilievo e la medaglia avrebbero difficilmente messo in pensiero ad Addison il passo di Giovenale, se non

si fosse ricordato in pari tempo di aver letto nello scoliaste (il quale nella penultima linea ha trovato "venientis" invece di "fulgentis") la glossa: "Martis ad Iliam venientis ut concumberet." Ora, non si accetti la dicitura dello scoliaste, ma bensì quella che Addison stesso ammette e si dica: se si trova la menoma traccia che il poeta abbia avuto in mente Rea? Si dica se non sarebbe

questo un vero suo ~~di~~ iste-
ronproptero[1] ~~di~~ parlando
cioè ~~egli~~ della lupa e dei
giovani ragazzi e, solo dopo, del-
l'avventura alla quale sono
debitori della loro vita? Rea
non è ancora madre ed i fan-
ciulli sono già sotto la rupe!
Si dica se un idillio sarebbe
stato forse un emblema a-
datto all'elmo di un sol-
dato romano? Il soldato era

(1.) ὕστερον di poi, in avvenire, dopo, in seguito e πρωπτερον, prima, messo prima; fig. gramm. onde si fa preced. ciò che dovreb. seguire. Il tradut.

orgoglioso dell'origine divi=
na del suo fondatore;
tale cosa era a sufficien=
za dimostrata dalla lu=
pa e dai fanciulli; avreb=
b'egli mai ancora dovu=
to rappresentare Marte
in procinto di un'azio=
ne tutt'altro che terri=
bile? ~~[illegible]~~
Questo soggetto, quando
sorprende Rea, può ben
trovarsi su quanti mar=
mi e monete si voglio=
no, ma si conviene for=
se su di un'armatu=

ra? E quali sono dunque i marmi e le monete sui quali egli trovò tale soggetto, e dove vid'egli Marte in questa posizione pendente? L'antico bassorilievo, a cui si riferisce, deve essere in Bellori. Ma l'Admiranda, che è la ~~[illegible]~~ sua raccolta dei più bei bassirilievi antichi, sarà inutilmente scartabellata per trovarlo. Io non l'ho trovato e nemmeno deve averlo trovato Spence, nè là nè altrove, passandolo af=

fatto sotto silenzio. Tutto si riduce quindi alla moneta. Osserviamo or dunque questa nell'Addison stesso. Io ci scorgo una Rea giacente; e siccome lo spazio non permetteva al coniatore di mettere la figura di Marte con lei su eguale ~~suolo~~ piano, sta un pò più in alto. Ecco tutto; di penzolante non c'è nemmeno l'idea. È bensì vero che nella copia che ne dà Spence, questo pen=

zolare è molto accentua=
to; la figura sporge d'assai
colla parte superiore in
avanti e si vede chiaramen=
te che non è un corpo drit=
to e fermo, ma che, se non
deve essere un corpo caden=
te, deve essere necessariamen=
te librato nell'aria. Spence
dice di possedere egli stesso
questa moneta. Sarebbe du=
ra cosa, abbenchè in una
piccolezza, mettere in dub=
bio la sincerità di un uomo.
Ma un pregiudizio preso può
anche avere influenza sui

nostri occhi; oltre a ciò
potè anco aver ritenuto per
concesso, pel meglio dei suoi
lettori, di fare accentuare
~~di~~ dal suo artista l'espres-
sione che egli credette di ve-
dere, di modo che non ri-
manesse più dubbio a noi
che a lui stesso. È certo
pertanto che lo Spence che
Addison intendono parla-
re di una stessa medaglia,
e che questa deve quindi
essere stata o da questo
di molto sfigurata o da quel-
lo di molto abbellita. Solo

però un'altra osservazione da fare contro questo penzolamento di Marte. Che cioè: un corpo pendente senza una apparente causa, la quale impedisca l'effetto della sua gravità, è una sconvenevolezza di cui non si ha verun esempio nelle antiche opere d'arte. Nemmeno la pittura moderna (1.) non si permette tali sconvenienze, ma se un corpo de=

(1.) Oh! la ricchezza del Simon Mago di Gastaldi! – Il tradutt.

ve pendere nell'aria, lo
terranno delle ali o dovrà
parere poggiare su qualco=
sa ~~e se non fosse anche~~ e foss'anche soltanto
una nube. [redacted]
Se Teti, [redacted] in Omero, si
innalza a piedi dalla
spiaggia all'Olimpo, ~~bi~~
bisogna dire che il conte
Caylus comprendesse troppo [redacted]
bene i bisogni dell'arte
perchè dovesse consiglia=
re al pittore di far cam=
minare così liberamen=
te la Dea nell'aria.
Essa deve fare [redacted] la

Τὴν μὲν ἄρ' Οὔλυμπόνδε πόδες φέρον (Iliad. Σ. v. 148.)

sua strada su una nu=
be (Tableaux tirés de l'Ili=
ade p. 91) come pure un'al=
tra volta ~~la~~ pone su di un
carro (p. 131.) quantunque
il poeta dica precisamen=
te l'opposto. (1.) E come può
essere altrimenti? Quantun=
que il poeta ci lasci imma=
ginare la Dea ~~pur~~ parimen=
ti sotto una figura umana,
ha però allontanato qualsiac=
si concetto di materia grossa

(1.) Come notano (non tutti) mol=
ti Gesù sulle acque! – Il tradutt.

e pesante e ravvivato il suo corpo in forma umana con una forza che lo ~~[illegible]~~ pone all'infuori delle leggi della nostra mozione. Ma con che mai potrebbe la pittura distinguere così eccellentemente la figura corporale di una Dea dalla figura corporale di un uomo sì che il nostro occhio non ne restasse offeso se trovasse nell'una regole affatto diverse di mozione, di gravità

di equilibrio che nell'altra?
Con quali mezzi mai se non ~~la~~
con segni convenzionali? Di-
fatti: un paio d'ali, una
nube non sono altro che
tali segni. Ma di più, ~~in~~ a
questo proposito, altrove.
Qui importa richiedere ai
difensori della opinione
di Addison, di mostrarmi
un'altra simile figura
sugli antichi monumenti,
la quale sia librata così
liberamente e così nuda
nell'aria. Dovrebbe que-
sto Marte esser l'unico ~~[illegible]~~

della sua specie? E perchè?
Ebbe forse la tradizione
trasmesso una qualche
circostanza che rende ne-
cessario questo penzolare
in tale caso? In Ovidio
(Fast. lib. 1.) non si scopre
di ciò la benchè menoma trac-
cia. ~~[illegible]~~ Piuttosto si
può dimostrare che tale
circostanza non potè es-
servi: Poichè si trovano al-
tre antiche opere d'arte le
quali rappresentano la me-
sima storia ed in cui è
chiaro che Marte non è

librato nell'aria, ma cammina. Osservate il bassorilievo in Montfaucon ~~(to~~ (Suppl. T. I. p. 183.) che si trova, se non erro, a Roma nel palazzo Mellini. Rea dorme sotto un albero e Marte le si avvicina a piani passi ~~colle signi~~ tendendo indietro, molto significativamente, la mano destra ~~onde noi ordiniamo~~ come facciamo per ordinare a quelli che sono dietro di noi o di arrestarsi o di seguirci pian pianino. Ma la medesima posizione che ha

sulla moneta colla differenza però che in questa tiene la lancia nella mano destra e sul bassorilievo nella sinistra. Si trovano sovente celebri statue e bassirilievi copiati sulle monete antiche per che non possa essere successo anche qui, dove il coniatore forse non sentì l'espressione della mano volta indietro e perciò credette meglio di doverle far tenere una lancia. — Or dunque, mettendo tutto questo insieme, qua-

le probabilità resta ancora
ad Addison? Difficilmen-
te più di quanto ne possa
avere la pura possibilità.
Eppure, ove avesse una miglio-
re spiegazione, se questa non ser-
ve a nulla? Può darsi che
se ne trovi una migliore già
fra quelle respinte dall'Ad-
dison. E se non se ne trova
alcuna, che più? Il passo del
poeta è guasto e lo ~~restava~~ resta
E lo resterà se anche vi si voles-
sero fare sacentemente ven-
ti altre supposizioni. P. es.,
una di queste potrebbe essere

che "pendentis" dovrebbe es-
ser preso nel suo significa-
to figurato secondo il qua-
le vorrebbe dire ~~[illegible]~~ presso a poco: "incer-
to, irresoluto, indeciso."
Quindi "Mars pendens"
sarebbe quanto: "Mars
incertus" oppure "Mars
communis." "Dii com-
muni sunt," dice Ser-
vio (ad v. 118 lib. XII. Ae-
neid.) "Mars, Bellona,
Victoria, quia hi in bel-
lo utrique parti fave-
re possunt." È l'inutile-

ra linea:

Pendentisque Dei (effigiem)
perituro ostenderet hosti,

avrebbe questo senso: che
l'antico soldato romano
cioè ~~fosse stato~~ avesse
avuto l'abitudine di por=
tare ~~l'imm~~ l'effigie
del Dio commune sotto gli
occhi del suo, (malgrado
questo) ~~so~~ soccombente
nemico. Infatti finissi=
mo che ~~tu~~ ~~vanno~~ dice essere le vitto=
rie degli antichi Roma=
ni più ~~nell~~ l'effetto ~~della~~
del loro proprio valore che

non frutto dell'assistenza del loro fondatore. Ciò malgrado: "non liquet."

(4.) "Prima che io, di=
" ce Spence (Polymetis
" Dialogue XIII. p. 208)
" conoscessi queste "Au=
" rae", ninfe dell'aria,
" non sapevo raccapez=
" zarmi affatto colla storia di
" Cefalo e Procri, in
" Ovidio. Non potevo ca=
" pire in nessun modo
" come mai Cefalo, per
" mezzo della sua invoca=
" zione "Aura venias";

„(e poteva ~~[illegible]~~ esser detta anche
„ nell'accento il più tenero
„ e languido) e potesse in=
„ fondere a qualcuno il so=
„ spetto ch'egli fosse infede=
„ le alla sua Procri. Essen=
„ do abituato sotto la voce
„ "Aura" a comprendere
„ null'altro che l'aria in
„ generale, mi sembrava
„ la gelosia di Procri an=
„ cora assai più infondata
„ di quanto soglia esserlo
„ anche la gelosia più sfrenata.
„ Ma quando trovai che
„ "Aura" ~~[illegible]~~ signi=

"fu altresì una giovane e "bella ragazza, la cosa "prese un altro aspetto "e la storia parvemi "ricevere una "piega passabilmente "te logica". Non ritirerò, in questa nota, l'approvazione, che ho espressa nel testo, su questa scoperta di cui Spence tanto si compiace. Ma non posso lasciare inosservato che il passo del poeta è affatto naturale e intelligibile anche senz'essa.

Basta sapere che "Aura" era, presso gli antichi, un nome comunissimo ~~per le~~ alle donne. Così p. es. si chiama in Nonno (Dionys. lib. ~~to~~ XLVIII) la ninfa del seguito di Diana, la quale, vantandosi di una bellezza virile quanto quella della Dea, fu condannata, ~~ar~~ per punizione della sua temerità, ~~ar dormir~~ a dormire in braccio a ~~te, negli abbracciamente~~ ~~di~~ Bacco.

(9.) Juvenalis Satyr. VIII. v. 92-99.

At tu

. . . .

Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Se Spence avesse tratto nel suo piano altresì gli scrittori greci, forse gli sarebbe venuto in mente, e forse anche no, un'antica favola di Esopo, che appunto dalla formazione di una tale statua di Mercurio riceve una luce molto più bella e molto più importante per inter-

derla di quanto sia questo pas-
so di Giovenale. "Mercurio,
" racconta Esopo, de-
" siderava sapere in quale con-
" siderazione egli fosse fra gli
" uomini. Nascose la sua di-
" vinità e venne ad uno scul-
" tore. Quivi egli vide la sta-
" tua di Giove e richiese
" l'artista del prezzo. Una dram-
" ma, rispose quegli.
" Mercurio sorrise; e questa
" Giunone? chiese ancora.
" Presso a poco altrettanto. In-
" tanto scorse la sua effigie e
" pensò fra sè: io sono il mes-

"saggero degli Dei, da me deri=
" va qualsiasi guadagno, gli
" uomini mi debbono necessaria=
" mente stimare assai di più."
" Ma e questo Dio? (E di=
" ceva la sua propria effigie.)
" Quanto costerà mai quello? ~~mai~~?
" Questo? rispose l'artista.
" Oh, se mi comprate quei
" due lì, ve lo darò per
" soprapiù." Mercurio re=
stò confuso. Ma lo sculto=
re non lo conosceva e non
poteva quindi avere inten=
zione di offendere il suo amor
proprio, ma il motivo per

cui egli stimasse ~~l'ultima~~
quest'ultima così poco e
la destinasse come aggiunta
doveva essere nella proprietà ~~statue pro~~
~~prietà~~ delle statue stesse. La
poca dignità del Dio che es=
sa rappresentava, non ci ave=
va che fare, poichè l'artista
considera le opere sue dall'abili=
tà e diligenza e lavoro che
esigono e non dal rango e
dal valore degli esseri che
rappresentano. La statua
di Mercurio richiedeva for=
se meno ~~minore~~ abilità, meno di=
ligenza e lavoro, se costava

meno di una statua di Giove e di Giunone. E così era qui infatti. Le statue di questi Dei li rappresentavano in tutta la loro persona; quella di Mercurio invece era un cattivo pilastro quadrangolare col solo suo busto. Qual meraviglia dunque che potesse esser data per giunta? Mercurio non pensava a questa circostanza, non avendo in vista altro che il suo immaginario merito preponderante, e

quindi la sua umiliazione fu tanto naturale quanto meritata. Inutilmente si cerca nei commentatori e traduttori e imitatori delle favole di Esopo la benché menoma traccia di questa spiegazione. Ben potrei, se ne valesse la pena, citarne una quantità che hanno capito la favola troppo liberamente, cioè non l'hanno capita né punto né poco. La sproporzione che vi è, se si ritengono le statue per opere tutte d'una stessa esecuzione, o non fu da loro sentita od

ancora esagerata. Ciò che del resto in tale favola potrebbe urtare sarebbe forse il prezzo fissato dall'artista pel suo Giove. ~~La una dramma~~ Nessun vasaio può, per una dramma, fare una pupaccia. Tale moneta dunque deve star qui in complesso per qualcosa di ben dappoco. (Fab. Aesop. 90. Edit Haupt. p. 70.)

(6.) Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

(7.) Statius lib. I. Sylv. 1. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

(8.) Lucretius de R. N. lib. V. v. 736–
–747.

It Ver, et Venus, et Veneris
praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus;
vestigia propter
Flora quibus mater praespar=
gens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et
odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor ari=
dus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia
flabra Aquilonum
Inde Autumnus adit; graditur
simul Evius Evan.

Inde aliae tempestates ven=
tique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Au=
ster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives ad=
fert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepi=
tans ~~&~~ ac dentibus Algus.

Spence riconosce questo passo per uno dei più belli dell'in=
tiero poema di Lucrezio. Per lo meno è uno di quelli che ~~si fonda~~ stabilisce l'onore di Lucrezio come poeta. ~~E~~ Ma, in ve=
ro, si è un negargli que=
sto onore, glie lo si toglie

affatto, dicendosi: Tutta questa descrizione sembra fatta dietro una antica processione delle stagioni divinizzate, col ~~un~~ ~~to~~ loro seguito. E perchè?
"Perchè, dice l'Inglese, una
"volta presso i Romani tali
"processioni coi loro Dei, era-
"no appunto ~~con~~ solite come
"oggidì in certi paesi le pro-
"cessioni fatte ad onore dei
"santi e perchè inoltre tut-
"te le espressioni, che il
"poeta qui usa ~~[illegible]~~, sono adat-
"tatissime ad una processione."
"(....come in very aptly, if ap-

plied to a procession.") Eccellenti motivi! E quanto vi sarebbe da obbiettare contro l'ultimo! Già gli stessi aggettivi con cui ~~che~~ il poeta ~~applica~~ accompagna quegli astratti personificati: "Calor avidus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans" dimostrano che ebbero l'essere da lui e non dall'artista il quale avrebbe dovuto caratterizzarli affatto di-

versamente. D'altronde pa-
re che Spence abbia avuto
tale idea di una processio-
ne da Abramo Preigern il
quale nelle sue annotazio-
ni sul passo del poeta dice:
"Ordo est quasi Pompae cu-
"jusdam, Ver et Venus, Ze-
"phyrus et Flora ecc." Ma
anche Spence avrebbe dovu-
to fermarsi lì. Il poeta pre-
senta le stagioni quasi in
processione; ciò sta. Ma
egli ha imparato a presentar-
le così da una processione,
no, quest'è assurdo.

(9.) Aeneid. Lib. VIII. v.728. Polymetis Dial. XIV. p.230.

(10.) In varii passi dei suoi viaggi e del suo dialogo sulle monete antiche.

VIII.

(1.) Polymetis Dial. IX. p.129.

(2.) Metamorph. lib. IV. v.19.20.

(3.) Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p.242.

(4.) Polymetis Dial. [redacted] VI. p.63.

(5.) Polymetis Dial. XX. p.311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd,

if represented in a statue or picture.

(6.) Polymetis Dial. VII. p. 74.

(7.) Argonaut. Lib. II. v. 102–106.

(8.) Thebaid. Lib. V. v. 61–64.

IX.

(1.) Valerius Flaccus, lib. II. Ar= gonaut. v. 269–273.

Serta patri, juvenisque comam
vestesque Lyaei
Induit, et medium curru locat;
aeraque circum
Tympanaque et plenas taci=
ta formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat

famularibus artus:
Pampineamque quatit ven=
tosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides ve=
latus habenas
Ut pater, et nivea tume=
ant cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum re=
ferat scyphus.
La voce "tumeant" nel=
la penultima linea sem=
bra del resto indicare
che le corna di Bacco
non si facevano tanto
piccole quanto Spence
si immagina.

(2.) Il cosidetto Bacco della Villa Medici in Roma (Montfaucon, Suppl. aux Ant. T. I. p. 254.) ha ~~delle~~ le corna piccole e sporgenti dalla fronte. Ma vi sono dei conoscitori che appunto perciò lo riterrebbero piuttosto per un fauno. Infatti tali corna naturali deturpano la figura umana e possono convenire solamente a degli esseri a cui si compartiva una specie di forma media tra l'uomo e gli animali. Altresì la positura, l'avido sguardo ~~loro~~ verso l'uva

tenuta al di sopra di sè, è [redacted] più convenevole ad un compagno del Dio del vino che non al Dio stesso. A questo proposito mi ricordo di quanto Clemente Alessandrino dice di Alessandro il Grande (Protrept. p. 48. Edit. Pott.) Εβουλετο δε και Αλεξανδρος Αμμωνος ὑιος ἐιναι δοκειν, και περασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ἀνθρωπον σπευδων κερατι. Era espressa volontà di Alessandro che l'artista lo rappresentasse colle corna: era contento che

l'umana bellezza in lui fos-
se deturpata dalle corna, pur
che lo si credesse d'origine divina.

(3.) Avendo io affermato di sopra
che gli artisti antichi non
hanno mai fatto una furia
non mi era certo sfuggito di
~~mente che le furie aveano~~
mente che più di un tempio era dedica-
to alle furie e che quindi,
tali tempi non erano certo sen-
za le loro statue. In quello di
Cerinea Pausania ne trovò
di legno; non erano grandi, nè
altrimenti notevoli. Pare che
l'arte, che non poteva mostrar-

si in esse, abbia voluto estrinsecarsi nelle statue delle loro sacerdotesse essendovene, nell'atrio del tempio, di pietra e di bellissimo lavoro. (Pausanias Achaie. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.) Neppure avevo dimenticato che si è creduto di vedere della loro teste su di un abraxas, ~~fatto~~ ~~[illegible]~~ pubblicato da Chiffletius, e su una lampada del Liceto. (Dissertat. sur les Furies par Bannier, Memoires de l'Academie des Inscr.

T. V. p. 48.) Altresì l'urna di lavoro etrusco (Gorius, Tab. 181 Musei Etrusci), in cui vi sono Oreste e Pilade ~~eccitati~~ incalzati da due furie colle fiaccole, mi era nota. Ma io parlava di opere d'arte dalle quali credevo poter escludere tutti questi lavori. E sebbene l'ultimo non fosse, come gli altri, da escludersi; serve, per un lato, ~~piuttosto~~ ad avvalorare la mia opinione piuttosto che a confutarla. Poichè per quanto poco gli artisti etruschi abbiano, nel loro lavoro, avuto di mira il bello, sembra tuttavia che abbiano espresso anche le

furie con nessun tratto di spa=
ventevole del volto, ma piutto=
sto coi loro attributi. Difatti
esse cacciano le loro fiaccole
sotto gli occhi di Oreste e di Pi=
lade con un volto tanto tran=
quillo che si direbbe li voglia=
no spaventare solo per ischerzo.
E quanto terribili siano ap=
parse ad Oreste ed a Pilade si
scorge più dalla costoro pau=
ra che dalla immagine delle
furie stesse. Sono dunque fu=
rie e non lo sono; fanno
bene il loro ufficio di furie, ma
non col corruccio e furore

che noi vi colleghiamo alla sola idea del loro nome, non colla fronte che, come dice Catullo, "expirantis praeportat pectoris iras." — Ancora poco fa il Sign. Winkelmann a credeva di aver trovato, on di una carniola nel gabinetto Stoss, una furia in piena ~~dal~~ corsa con veste ~~sviluppata~~ e capelli svolazzanti ed un pugnale in mano. (Bibliothek der sch. Wiss. V. ~~8~~ B. S. 30.) ~~Il~~

Già il Sign. di Hagedorn consigliò in proposito anche agli artisti, di approfittare di questo avviso e

di rappresentare nei loro quadri
le furie in quel modo. (Betracht=
ungen über di Malerei. S. 222.)
Ma il Sign. Winkelmann
mise di poi di bel nuovo in
dubbio questa sua scoperta,
non avendo trovato che gli
antichi armassero le fu=
rie oltre che ~~[illegible]~~ di fiaccole, ~~ma~~
altresì di pugnali. (Descript.
des pierres gravées p. 84.) Sen=
za dubbio dunque non rico=
nosce per tali le figure sul=
le monete della città di Lyrba
e di Massaura, che ~~lo~~
Spanheim dà come furie

(Les Césars de Julien p. 44), ma li crederà una Ecate "trifor=mis;" perchè del resto qui vi sa=rebbe appunto una furia che ha in ciascuna mano un pugna=le ed è singolare che, appunto que=sta, ~~ha~~ abbia pure i capelli sciolti men=tre che nelle altre sono coperti da un velo. Ma anche am=messo che la cosa fosse come il signor Winkelmann dapprima suppose: la sarebbe, con que=sta pietra incisa, come colla urna etrusca, a meno che, a motivo della piccolezza del lavo=ro, non si possano riconoscere

i tratti del volto. Inoltre le pietre ~~intagliate~~ incise, in genere, a motivo del loro impiego come suggelli, appartengono già piuttosto al linguaggio figurativo e le loro figure possono essere ben più sovente ostinati simboli dei possessori che non opere libere dell'arte.

(4.) Polymetis Dial. VII. p. 81.

(5.) Fast. lib. VI. v. 295–298.

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla sub esse tholo.

~~Ignis inextinctus Vesta, nec ignis~~

Ignis inextinctus templo cela-
tur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec
ignis, habet.

Ovidio parla soltanto del ser-
vizio divino di Vesta in Ro-
ma, solo del tempio che
Numa colà le aveva eretto,
di cui egli poco prima (v.
259.60.) dice:

Regis opus placidi; quo non
metuentius ullum
Numinis ingenium terra
Sabina tulit.

(6.) Fast. lib. III. v. 45. 46.

Sylvia fit mater: Vestae si=
mulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse
manus.

~~Di questo modo~~ Così Spence
avrebbe dovuto confronta=
re Ovidio con se stesso. Il
poeta parla di diversi tem=
pi. Qui del tempo pri=
ma di Numa, là del
tempo che venne dopo. In
quello essa era venerata
in Italia sotto idee ~~perso=
nificate~~ personali, come lo
era stata a Troia di dove
Enea aveva portato il suo

servigio divino:

.....Manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

Dice Virgilio dello spirito di Ettore dopo che consigliò Enea alla fuga. Qui il fuoco eterno è espressamente distinto da Vesta stessa o dalla sua statua. Spence, pell'uso che ne fa, non deve aver letto i poeti romani ancora con sufficiente attenzione essendogli sfuggito questo passo.

(7.) Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.

(8.) Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuhn.

(9.) Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

(10.) Polyb. hist. XVI. §. 11. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

(11.) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit.... Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Lipsius deve avere avuto questo passo in mente quando (de Vesta cap. 3) scrisse: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Ma non avrebbe torto dove come caratte=

re generale ciò che Plinio dice di una sola ~~[illegible]~~ opera dello Scopa. Nota egli stesso che sulle mone-te Vesta era rappresentata sì se-duta che in piedi. Ma con ciò non migliora Plinio, ma la sua falsa idea.

(12.) Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12.:

Την γην λεγουσιν Εςιαν, και πλατ=τουσι άυτην γυναικα, τυμπανον βα=ςαζουσαν, έπειδη τους άνεμους ή γη ύφ' έαυτην συγκλειει. Suidas: da lui chiamato la maggior anti=co, sotto la parola Εςια dice appunto: "La terra è sotto il no=

« ne di Vesta, figurata come una don-
« na che ~~tiene~~ porta un timpano,
« perchè essa ~~[illegible]~~ tiene i venti rin-
« chiusi ~~[illegible]~~ in sè." La cagione
è un pò insipida. Sareb-
be più plausibile se avesse
detto che le si dava un tim-
pano perchè gli antichi, in
parte, hanno creduto che
la sua figura vi si accor-
dasse: σχημα ἀυτης τυμπανο-
ειδες ἐιναι. (Plutarchus de pla-
citis philos. cap. 10. id. de fa-
cie in orbe Lunae.) A me-
no che Codinus si sia sba-
gliato o nella figura, op-

pure nel nome o addirittura
in tutti e due. Forse egli non
seppe dare un nome migliore ~~[illegible]~~
che quello di "Tympanum" ciò
che Nestor teneva; o l'udì chia-
mare così e non potè figurar-
si altro se non tale strumento
che in tedesco chiamasi Schnar-
gambe. Ma "Tympana" erano
pure una specie di ruote:

Hinc radios trivere rotis, hinc
tympana plaustris
Agricolae ....
(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.)

E mi pare che ciò che si vede
nella Vesta del Fabretti (x)

Tabulam Iliadis p. 334.) e che questo dotto ritiene per un my-lius o manus sia molto rassomigliante ad una ruota.

X.

(1.) Polymetis Dial. VIII. p. 91.

(2.) Statius Theb. VIII. v. 551.

(3.) Polyme. Dial. X. p. 137.

(4.) Ibid. p. 134.

(5.) Nel quadro che Orazio fa della necessità: (Lib. I. Od. 35)

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea, nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum....

(e che è forse il quadro più ricco d'attributi che mai abbia descritto un antico poeta,) si possono considerare i chiodi, le strettoie, il piombo liquido ~~per~~ come mezzi ~~dias~~ per attaccare, di modo che sempre apparterranno più ~~a~~ agli attributi poetici che non agli allegorici. Anche come tali però sono troppo ammucchiati e questo è uno dei passi più freddi di Orazio. Sanadon dice: J'ose dire que ce tableau pris dans le detail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail

patibulaire de clous, de coins, de crocs et de plob fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulieres. C'est dommage que le Poet ait eu besoin de ce correctif. — Sanadon aveva un senso fine e retto e solo il motivo con cui cerca di avvalorarlo è falso. Non già perchè gli attribibuti usati siano "un attirail patibulaire"; poichè non dipendeva che da lui accettare

la seconda spiegazione è tra=
mutare questi oggetti da pati=
bolo nei mezzi solidissimi
dell'architettura; ma bensì
perchè tutti gli attributi so=
no propriamente fatti pell'oc=
chio e non pell'orecchio e tutti
i concetti che dobbiamo riceve=
re per mezzo degli occhi, quan=
do si vogliono fare percettibi=
li mediante l'orecchio, esigo=
no maggiore fatica e sono ~~prod~~
meno chiari. —

Il proseguimento della cita=
ta ~~St~~ strofa di Orazio mi
ricorda del resto un paio

di errori di Spence che non
ci destano la miglior fiducia
sull'esattezza con cui egli
sembra aver considerato i ci=
tati passi degli antichi po=
eti. Egli parla dell'imma=
gine sotto cui i Romani
rappresentavano la fedel=
tà o l'onestà. (Dial. X. p. 149.)
" I Romani, dic'egli, la chia=
" mavano Fides; e se la
" chiamavano 'Sola Fide',
" pare che abbiano con ciò
" inteso l'alto grado di que=
" sta qualità, che noi in in=
" glese esprimiamo con :

"Downright honesty", ed in te-
"desco: grundehrlich." È rappre-
"sentata con volto libero,
"aperto, in una sottilissi-
"ma veste, sì fine che sem-
"bra trasparente. Perciò Ora-
"zio in una delle sue odi
"la chiama "sottilmente ve-
"stita" ed in un'altra "tra-
"sparente." In questo picco-
lo passo si contano niente me-
no che tre gravi errori. Pri-
mieramente è falso che "So-
la" sia un aggettivo speciale
che i Romani abbiano dato
alla Dea "Fides." Nei due

passi di Livio, che egli cita pure per prova, (Lib. I. §. 21. Lib. II. §. 3) non significa altro che ciò che significa dappertutto: l'esclusione di tutto il resto. Anzi in quell'un passo sembra il "soli" essere dubbioso ~~e~~ ai critici d'essere venuto nel testo per un errore di scrittura motivato dal "solenne" che subito segue. Nell'altro passo poi non si parla già della fedeltà, ma bensì dell'innocenza, dell'impunibilità "Innocentia".
In secondo luogo: Orazio

in una delle sue odi ~~ha~~ avrebbe dato alla fedeltà l'epiteto di "sottilmente vestita"; cioè nella trentesimaquinta, del primo libro, citata di sopra:

Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno.

È vero "rarus" significa anche "sottile", ma qui vuol dire "raro, che succede di rado" ed è l'aggettivo ~~della~~ e che spetta alla fedeltà stessa e non ~~della~~ alla sua veste. Spence avrebbe ragione se il poeta avesse detto: „Fides raro velata panno." Terzo: in altro sito Orazio de-

ve aver dato a quella Dea l'appellativo di "trasparente", per indicare appunto ciò che noi usiamo dire nelle nostre protestazioni di amicizia: "Desidererei che Ella potesse vedere il mio cuore." E questo sitto dev'essere la linea dell'ode diciassettesima del primo libro:

Arcanique Fides prodiga,
pellucidior vitro.

Ma come mai può uno lasciarsi fuorviare così da

sa una sola parola? "Fides arcani prodiga" significhe- rà dunque la fedeltà? O non significherà piuttosto l'infe- deltà? Di questa, e non del- la fedeltà, dice Orazio che essa è trasparente come ve- tro perchè essa espone allo sguardo di ognuno i segreti a lei confidati.

XI.

(1) Apollo ... rimette, perchè sia portato nella sua patria il cadavere purificato ed imbal- samato di Sarpedone alla Mor-

te ed al sonno. (Il. π. v. 681. 82.)

Πεμπε δε μιν πομποισιν άμα κραι=
πνοισι φερεσθαι
Ὑπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

Caylus raccomanda tale fin=
zione al pittore, ma ag=
giunge: Il est facheux, qu'Home=
re ne nous ait rien laissé
sur les attributs qu'on don=
nait de son temps au Som=
meil; nous ne connaissons
pour caracteriser ce Dieu,
que son action même, et
nous le couronnons de pa=
vots. Ces idées sont moder=
nes; la première est d'un

mediocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas present, où même les fleurs me paraissent deplacées, surtout pour une figure qui ~~en~~ groupe avec la mort. (V. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile, ~~et~~ avec des observations generales sur le Costume, à Paris 1787. 8.)

Ciò vuol dire desiderare ~~in~~ da ~~in~~ Omero uno dei piccolissimi ornamenti che contrastano colla sua larga maniera. Gli attributi i più ingegno=

si che avesse potuto dare al sonno, non lo avrebbero di gran lunga caratterizzato così bene, nè di gran lunga non avrebbero risvegliato in noi un'immagine così viva quanto l'unico tratto col quale egli lo fa fratello gemello della morte. Perciò l'artista di esprimere questo e farà a meno di qualsiasi attributo. Gli antichi artisti hanno difatti ~~raf~~ figurato ~~figurato~~ la morte ed il sonno con quella rassomiglianza che noi tanto naturalmente ci attendiamo da due gemelli. In di

una cassetta di cedro, nel tempio di Giunone ad Elis, riposavano ambedue come ragazzi in braccio della notte. L'uno però era bianco, l'altro nero; quello dormiva, questo pareva dormire; ambi coi piedi incrocicchiati l'un sull'altro. Poiché così appunto io vorrei ~~piuttosto~~ tradurre le parole di Pausania (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn) αμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας, piuttosto che: coi piedi storti (1.), e nemmeno, ~~oppure di~~ come tra=

(1.) Secondo varii filologi moderni Lessing ha preso qui un granchio. Il tradut.

disse Fedoyn nella sua lin-
gua: les pieds contrefaits. Che
mai dovrebbero significare
qui i piedi storpii? ~~Piedi~~
Piedi conserti invece sono la natu-
rale posizione di chi dorme e ~~[illegible]~~
il sonno in Maffei (Raccol.
Pl. 151.) non giace diversamen-
te. Gli artisti moderni han-
no abbandonata questa ras-
somiglianza che sonno e
morte hanno fra di loro
presso gli antichi e preval-
se l'uso di raffigurare la
morte come uno scheletro
tutt'al più ricoperto della

pelle. Anzi tutto Caylus avrebbe dovuto consigliare l'artista nel dubbio se egli, a rappresentare la morte, debba cioè seguire l'uso antico o l'uso moderno. Pare tuttavia essere più propenso al moderno considerandola morte come una figura che non si aggruppa bene con un'altra incoronata di fiori. Ma ha egli mai pensato quanto disadatta sarebbe una simile moderna idea in un quadro omerico? E come mai non trovò ripugnante quanto in essa idea vi ha di

nauseabondo? Per parte mia non potrò convincermi che la piccola imagine me= tallica della galleria Duca= le di Firenze rappresentan= te uno scheletro coricato che poggia l'un brac= cio su di un'urna cinera= ria sia veramente un lavoro antico. (Spen= ce's Polymetis Tab. XLI.) In ogni modo non può rap= presentare la morte poi= chè gli antichi la raffigu= ravano altrimenti. Per= fino i loro poeti non l'han= no mai pensata sotto

se non l'incontrassi pure in
Mersius. (Rhodi lib. I. cap. 14. p.
38.) In eadem, tabula sc. in qua
Ialysus, Satyrus erat, quem dice=
bant Anapavomenon, tibias
tenens. Parimenti in Winkel=
mann stesso (Von der Nach=
ahm. der Gr. W. in der Mal. u.
Bildh. S. 56.) Strabone ~~[illegible]~~ è propria=
~~[illegible]~~ mente l'autore accre=
ditato di questa storiella
della pernice e questo di=
stingue espressamente il Ia=
liso ed il satiro che si appog=
gia ad una ~~[illegible]~~ colonna.
(Lib. XIV. p. 780. Edit. Xyl.) Il

passo di Plinio (Lib. XXXV, sect. 36. p. 699.) fu erroneamente compreso da Mersius, Richardson e Winkelmann perchè non hanno badato che ivi si parla di due diversi quadri; l'uno, a motivo del quale Demetrio non s'impossessò della città perchè non avrebbe voluto assalire il luogo ov'esso era, e l'altro che Protogene dipingeva durante questo assedio. Quello era Ialiso e questo il satiro.

---

questa tediosa figura.

(2.) Osservazioni sulla pittura p. 189 e seg.

(3.) Ad Pisones v. 128–30.

(4.) Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

(5.) Richardson menziona quest'ope=
ra quando spiega la regola che
in un quadro l'attenzione del=
l'osservatore non deve mai essere
distratta ~~per~~ da nulla dalla fi=
gura principale, ~~e fosse anco~~ nemmeno
da cose eccellenti. "Protogene,
" dice, aveva nel suo celebre qua=
" dro Ialiso dipinto pure una per=
" nice, ed eseguitala con tanta
" arte che pareva essere viven=
" te ed era ammirata da tutta

"la Grecia; ma siccome dunque
"attirava a sè gli occhi di tut-
"ti, con grande scapito del
"soggetto principale, egli la
"cancellò completamente."
(Traité de la Peinture T. I.
p. 46.) Richardson s'è ingan-
nato. Questa pernice non
era già nel quadro Ialiso, ma
in altro di Protogene che
chiamava il satiro dormen-
te o il riposo del satiro,
Σατυρος ἀναπαυομενος. Non
noterei questo errore, deri-
vato dallo aver male inter-
pretato un passo di Plinio,

XII.

(1) Iliad. Φ. v. 385.

(2.) Questo combattimento invi= sibile degli Dei è stato copiato da Quinto Calaber nel suo dodicesimo libro (v. 158–185.) colla visibile ~~non incerta~~ intenzio= ne di migliorare il suo ori= ginale. Pare cioè che il ~~g~~ grammatico abbia tro= vato sconvenevole che un ~~Dei~~ Dio venga atterrato da una pietra. ~~Gli~~ I suoi Dei ~~[illegible]~~ si scagliano ~~fra~~ bensì pure ~~gli Dei~~ a vicenda ~~scagliansi~~ grossi blocchi; ~~l~~ strappati all'Ida, ~~l'un contro~~

~~l'altro, ma questi macigni si sfracellano contro le membra immortali~~

~~l'altro~~, ma questi maci-
gni si sfracellano al con-
tatto delle membra im-
mortali degli Dei e si
spandono come polvere
intorno a loro:

.........οι δε κολωνας
Χερσιν ἀπορρηξαντες ἀπ' οὐδεος
Ιδαιοιο
Βαλλον ἐπ' ἀλληλους· αἱ δε
ψαμαθοισι ὁμοιαι
Ρεια διεσκιδναντο θεων περι δ' ἀσχε-
τα γυια.

Ρηγνυμενα δια τυτθα ....
~~Artifizii che sono la causa~~ (questi)
~~principale~~. Ricercatezza che
guasta il motivo principa-
le. Innalza il nostro con-
cetto riguardo ai corpi degli
Dei e rende ridicole le ar-
mi che usano scambievol-
mente. Se gli Dei si ber-
sagliano reciprocamente con
delle pietre (queste) debbono necessa-
riamente poter loro arrecar
danno, del resto crederemo
di vedere dei ragazzacci che
si gettano delle pallottole
di terra. Omero resta dun-

sempre il più saggio e tutto il biasimo che gli può fare il freddo critico, ogni disputa in cui genii inferiori possono lasciarsi andare seco lui, non servono ad altro che a porre la sua saggezza nella più fulgida luce. Tuttavia non negherò che anche nell'imitazione di Quinto vi siano dei tratti eccellenti e ~~affatto~~ suoi proprii. Ma sono tratti che non si confanno tanto bene colla modesta maniera di

Omero, quanto piuttosto fa-
rebbero onore all'ardente
fuoco di un poeta moderno.
Le grida degli Dei che rin-
tronano fin nel cielo e ne-
gli abissi della terra sì che
monti e città ed il mare
si scuotono, sembranmi essere
un tratto importantis-
simo. Tali grida erano
più grandi di quanto possa-
no afferrare i piccoli or-
gani dell'udito umano.
(3.) Riguardo alla forza ed
alla velocità nessuno che
abbia dato anche solo una

scorsa ~~della~~ superficia=
le ad Omero metterà in dub=
bio questa affermazione.
Forse però non potrebbe ri=
cordarsi subito degli esem=
pi ~~da~~ di cui risulta che il po=
eta ha dato ai suoi Dei an=
che una grandezza corpo=
rale la quale oltrepassa
di ~~gra~~ gran lunga qualsiasi
umana misura. Lo riman=
do perciò (oltre che al luo=
go già citato ove Marte, get=
tato a terra, cuopre sette
jugeri,) all'elmo di Minerva,
(Κυνεην εκατον πολεων πρυλεεσσ'

ἀραρυιαν. Iliad. E. v. 744.) sotto
il quale possono nascondersi
tanti combattenti quanto
cento città ne possono met-
tere in campo; lo rimando
ai passi di Nettuno; (Iliad.
N. v. 20) specialmente
alle linee della descrizione del-
lo scudo, dove Marte e Mi-
nerva conducono le truppe del-
la città assediata. (Iliad. Σ.
v. 516-19.)

. . . . . Ηρχε δ' ἀρα σφιν Αρης και
Παλλας Αθηνη
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε ἑιματα
ἑσθην

* Καλω και μεγαλω συν τευ=
χεσιν, ώς τε θεω περ,
Αμφις άριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζο=
νες ήσαν.

Perfino dei commentato=
ri di Omero, antichi e mo=
derni, ~~no~~ non sembrano es=
sersi sempre ricordati
di questa meravigliosa sta=
tura dei suoi Dei; la qua=
le come si può capire dalle
mitiganti spiegazioni che
credono di dover dare ~~del~~
del grande elmo di Minerva.
(V. l'edizione di Omero Clarke-
-Ernest, al luogo citato.) In=

finitamente si perde però dalla-
to del sublime, figurandosi sem-
pre gli Dei di Omero nell'ordi-
naria grandezza in cui siamo
ispiati a vederli sulla tela in
compagnia dei mortali. Se però
non è concesso alla pittura di
rappresentarli in queste esa-
gerate dimensioni, lo può
fare bensì in certo qualmo-
do la scoltura; ed io sono con-
vinto che gli antichi maestri
~~altri~~ siano stati inspirati
da Omero sia pella formazio-
ne ~~delle~~ degli Dei ~~dunque p~~ in genera-
le, ~~dunque~~ come, dunque, onde pel colossale che

sovente impartivano alle lo=
ro statue. (Herodot. lib. II.
p. 130. Edit. Wessel.) ~~A~~ Per
un altro luogo ritengo di=
verse osservazioni su que=
sto colossale in particola=
re e perché esso sia di co=
sì grande effetto nella scol=
tura e di affatto nessun
effetto nella pittura.

(4.) Iliad. Γ. v. 381

(5.) Iliad. E. v. 23.

(6.) Iliad. Y. v. 444.

(7.) Ibid. v. 446.

(8.) Iliad. Y. v. 321.

(9.) Anche Omero, di quando in

quando, avvolge le sue divinità in una nube, ma solo allorquando esse non vogliono essere vedute da altre divinità. P. es. Iliad. Ξ. v. 282 dove Giunone ed il sonno ἠέρα ἑσσαμένω si recano verso l'Ida l'astuta Dea era preoccupatissima di non essere scoperta da Venere che per tutt'altro viaggio le aveva imprestato la sua ~~se~~ cintura. Nello stesso libro (v. 344.) una nube dorata deve circondare Giove, ebbro di voluttà, e sua moglie onde diminuire ~~i~~ costei castigati rifiuti:

Πως κ' ἐοι, ἐιτις νωϊ θεων ἀειγε=
νεταων
Ευδοντ' ὀθρησειε; ....

Non temeva già - li essere ve=
duta dagli uomini, ma da=
gli Dei. E se Omero subito do=
po poche linee fa dire a Gio=
ve:

Ηρη, μητε θεων τογε δειδιθι,
μητε τιν ἀνδρων
Οψεσθαι· τοιον τοι ἐγω νεφος
ἀμφιχαλυψω
Χρυσεον.

non ne segue già che so=
lo per questa nube sarebbe
stata invisibile agli uomi=

ni; ma vuol dire cioè che
in essa nube sarebbe stato
invisibile agli Dei come
sempre mai lo è ai morta-
li. Così pure quando Miner-
va (Iliad. E. v. 845.) si pone
l'elmo di Pluto, la qual cosa
aveva lo stesso effetto
che nascondersi in una
nube, non accade certo per
non essere veduta dai Tro-
iani, i quali o non la scor-
gono affatto o la scorgono
sotto la figura di Stenelo,
ma sì bene acciocchè Mar-
te non la possa riconoscere.

XIII.

(1) Iliad. A. v. 44–53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.

(2.) Iliad. Δ. v. 1–4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

XIV.

(1.) Tableaux tirés de l'Iliade, Avert p. V. On est toujours convenu, que plus un poëme ~~fournissoit~~ fournissoit d'images et d'actions, plus il avoit de superiorité en poesie. Cette reflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des diffe=

rents tableaux qu'offrent les poëmes, pouvoit servir à comparer le merite respectif des poëmes et des poëtes. Le nombre et le genre des tableaux que presentent ces grands ouvrages, auraient été une espece de pierre de touche, ou plutôt une balance du merite de ces poëmes et du genies de leurs auteurs.

(2.) ~~Ce dont part~~ Ciò che noi chiamiamo quadri poetici, erano detti dagli antichi "fantasie" come ~~in~~

ci ricorda Longino. E ciò che
in questi quadri chiamiamo
illusione, inganno, era da
loro detto: enargeia. „ Per-
ciò uno aveva detto, come ri-
ferisce Plutarco (Erot. T. II.
Edit. Henr. Steph. p. 1381), es-
sere le fantasie poetiche, a
causa della loro "enargeia,"
sogni di chi è sveglio: Αἱ ποιη-
τικαι φαντασιαι δια την ~~ἐνάργειαν~~
ἐναργειαν
ἐγρηγορότων ἐνύπνια ἐισιν. Desi-
dererei assai che i trattati
della poesia avessero voluto
servirsi di questa denomina-
zione astenendosi affatto

dalla parola "quadro." Ci avrebbero risparmiato una quantità di regole a metà giuste il di cui fondamento principale è l'accordo di un nome arbitrario. Nessuno avrebbe assoggettato tanto facilmente le "fantasie poetiche" ai limiti di una ~~[illegible]~~ pittura materiale; ma tosto che le fantasie si chiamarono quadri poetici fu posta la base dell'errore.

XV.

(1.) Iliad. Δ. v. 109.

Αυτιχ' ἐσυλα τοξον ἐΰξοον.....

Και το μεν ἐυ κατεθηκε τανυσσαμε=
νος, ποτι γαιῃ

Αγκλινας.........................

Αυταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης
ἐκ δ'ἑλετ' ἰον

Αβλητα, πτεροεντα, μελαινωον
ἑρμ' ὀδυναων,

Αἰψα δ'επι νευρῃ κατεκοσμε πι=
κρον οἰξον.....

Ελκε δ'ὁμου γλυφιδας τε λαβων,
και νευρα βοεια.

Νευρην μεν μαξῷ πελασεν, τοξῳ
δε σιδηρον.

Αυταρ ἐπειδη κυκλοτερες με=
γα τοξον ἐτεινε,

Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ' ιαχεν,
ἀλτο δ' ὀϊστος
Οξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι
μενεαινων.

XVI.

(1.) Iliad. E. v. 722 — 31.
(2.) Iliad. B. v. 43 — 47.
(3.) Iliad. B. v. 101 — 108.
(4.) Iliad. A. v. 234 — 239.
(5.) Iliad. Δ. v. 105 — 111.

XVII.

(1.) Ved. Le alpi del sign. Haller.
(2.) Breitingers Kritische Dichtkunst
Th. II. p. 807.

(3.) Georg. lib. III. v. 81 et 79.
(4.) De A. P. v. 16.
(5.) Prologue to the satires v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148:

. . . . who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

~~La~~ L'annotazione ~~[illegible]~~ fatta sull'ultimo passo da Warburton può valere per una spiegazione autentica del poeta stes=

ss: He uses Pure equivocal=
ly, to signify either chaste
or empty; and has given in
this line what he esteemed
the true Character of Descrip=
tive Poetry, as it is called. A
composition, in his opinion,
as absurd as a feast made
up of sauces. The use of a pic=
turesque imagination is to brigh=
ten and adorn good sense; so that
to employ it only in Description,
is like childrens delighting
in a prism for the sake of
its gaudy colours; which when
frugally managed, and arti=

fully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sia il poeta che il commentatore sembrano aver bensì considerato la cosa più dal lato morale che non conformemente all'arte. Epperò: tanto meglio che si dall'uno che dall'altro appare nulla.

(6.) Poetique Françoise T. II. p. 901. J'écrivois ces reflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois

conçu ; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au detail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre plus riche, plus vaste, plus fécond et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

XVIII.

(1) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei; p. 69.

(2) Iliad. E. v. 722.

(3) Iliad. M. v. 296.

(4) Dionysius Halicarnass. in Vita

Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

(p.) Errore che Servius concede a Virgilio un' altra scusa. Poichè anche Servius ha osservato la differenza che vi è fra i due scudi: Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferentur ad Achillem.

(Ad v. 628. lib. VIII. Aeneid.)

E perchè questo? Perchè, pen=
sa Servius, sullo scudo di Enea
non solo erano rappresentati
i pochi fatti che il poeta cita
ma,

.... genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnata=
que in ordine bella.

Come sarebbe dunque stato
possibile che il poeta avesse
indicato, ~~[illegible]~~, colla stessa ve=
locità ~~di~~ con cui Vulcano dovet=
te lavorare lo scudo, l'intiera
serie di discendenti ed aves=
se potuto menzionare tut=

~~ste le guerre da loro condot-~~
~~te~~? [redacted] Quest'è il si-
gnificato delle parole, un
po' oscure, di Servius: "Op-
"portune ergo Virgilius,
"quia non videtur simul
"et narrationis celeritas
"potuisse connecti, et opus
"tam velociter expediri,
"ut ad verbum posset oc-
"currere." Siccome per
altro Virgilio poteva ag-
giunger poco del "non enar-
"rabile texto clypei"
non poteva pure farlo
durante il lavoro di Vul-

cano, ma dovette risparmiarlo fino a tanto che tutto fosse finito. Per Virgilio io desidererei assai che tutto questo ragionamento di Servio fosse affatto senza fondamento; la mia scusa sarebbe per lui molto più gloriosa. Poichè digli ordinò di porre su di uno scudo l'intiera storia romana? Con pochi quadri Omero fece del suo scudo un compendio di tutto ciò che avviene al mondo. Non sembra

che non avendo potuto Virgilio ~~[illegible]~~ sorpassare il Greco quanto a soggetti e nella esecuzione delle pitture lo abbia voluto però sorpassare ~~[illegible]~~ almeno nella quantità? E cosa mai sarebbe stato più fanciullesco?

(6.) Aeneid. lib. VIII. 447-54.

XIX

(1.) — Scuto ejus in quo Amazonum ~~[illegible]~~ praelium caelavit intumescente am-

bita parmae; ejusdem con
cava parte Deorum et
Gigantum dimicationem.
Plinius lib. XXXVI. Sect.
4. p. 726. Edit. Hard.

(2.) Iliad. Σ. v. 497—508.

(3.) v. 509—540.

(4.) Il primo comincia colla
linea 483 e continua fino
alla 489ma; il secondo dal
la 490—509; il terzo a linea
510 fino alla 540; il quarto
dalla ~~[illegible]~~ 541—549; il quinto
tra la 550a—560a; dalla
linea 561 alla 572 il sesto;
il settimo dalla 573—586; l'ot=

tavo dalla 587–589; il nono dal verso 590–605; e il decimo dal 606 al 608. Soltanto il terzo quadro non incomincia colle parole indicate; ma dalle ἐν δὲ ~~dalle~~ δύω ποίησε πόλεις del secondo e dalla qualità della cosa stessa è chiaro che deve essere un quadro speciale.

(5) Phocic. cap. XXV–XXXI.

(6.) Per dimostrare ~~che~~ di non fraintendere Pope, addurrò ~~citerò~~ il principio del passo citato (Iliad. Vol. V. Od.

p. 61) nel testo originale:
That he was no ~~stranger~~ stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tell us etc. Dico che Pope, qui, ha impiegato affatto a sproposito l'espressione "aerial Perspective", prospettiva aerea (Perspective aerienne, Luftperspektive), poichè questa non ha nulla a fare col diminuir delle ~~grand~~ dimensioni ~~dopp~~ secondo le distanze,

ma si occupa esclusivamente dell'indebolimento e gradazioni dei colori o "medi" e intonazioni varie che ricevono secondo la qualità dell'aria. Chi potè commettere tanto errore certo non conosceva nulla affatto di tutto il resto.

(7.) Entwurf. über die Malerei, p. 188.

(8.) Scritto nell'anno 1763.

XX.

(1.) Constantinus Manasses Com=
pend. Chron. p. 20. Edit. Venet.
La signora Dacier, fino al=
le tautologie, era conten=
tissima di questo ritratto
di Manasses: De Helenae
pulchritudine omnium
optime Constantinus Ma=
nasses, ~~ni~~ nisi in eo tautolo=
~~lo~~ giam reprehendas.
(Ad Dictyn Cretensem
lib. I. cap. 3. p. 5.) Ella cita
pure secondo Mezeriac
(Comment. sur les Epitres
d'Ovide T. II. p. ~~364~~ 361.)

le descrizioni che Dares Phrygius e ~~E~~ Cedrenus danno della bellezza di Elena. Nella prima si ha un tratto che torna un pò strano. Dares, cioè, dice che Elena avesse ~~un~~ avuto un neo tra le sopracciglia: notam inter duo supercilia habentem. Ciò non era certo nulla di bello. Amerei che la signora Dacier avesse detto, su di ciò, la sua opinione. Per parte mia ritengo la parola "nota"

in questo caso per falsificata e credo che Dares volesse parlare di ciò che i Greci chiamavano μεσοφρυον ed i Latini "glabella." Le sopraciglia di Elena, egli vuol dire, non si riunivano, ma erano divise da un piccolo spazio. Il gusto degli antichi era, in proposito, diverso. A taluni piaceva questo spazio, e ad altri non piaceva (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anacreonte teme la via di mezzo; le sopraciglia del

la ragazza da lui amata erano né ~~tut~~ notevolmente divise né pienamente riunite l'un nell'altro, ma si sfumavano dolcemente in un unico punto. Egli dice all'artista che doveva ritrarla: (Od. 28.)

Το μεσοφρυον δε με μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Εχετω δ'όπως έκεινη
Τι λεληθοτως συνοφρυν
βλεφαρων ίτυν κελαινην.

Secondo la dizione di Pauw, quantunque anche senza di essa il senso sia lo stesso

e non sia stato sbagliato da
Enr. Stephano:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Ma se io avessi inteso giusta=
mente il senso di Dares, cosa
si dovrebbe quindi leggere
invece della parola "notam?"
Forse "moram?" Poichè è cer=
to che "mora" significa
non soltanto il decorso del
tempo prima che qualco=

sa avvenga, ma anche l'impedimento, lo spazio dal=l'uno all'altro.

Ego inquieta montium ja=~~cam~~ ceam mora, augurasi l'Ercole furioso in Seneca (v. 1215.) il quale passo è benissimo spiegato da Gronovius: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obi=cem; qui eas moretur, ve=tet aut satis arcte conjun=gi, aut rursus distrahi.

Così, nello stesso poeta "la=

centorum morae" equivalgono
a "juncturae." (Schroederus ad
v. 762. ~~Thyest~~ Thyest.)

(2.) Orlando Furioso, canto VII. ~~St. 11~~
St. 11–15.

(3.) (Dialogo della Pittura, intito=
lato l'Aretino; Firenze 1735, p.
178.) Se vogliono i Pittori senza
fatica trovare un perfetto esem=
pio di bella Donna, leggano
quelle Stanze dell'Ariosto, nel=
le quali egli descrive mira=
bilmente le bellezze della
Fata Alcina, e vedranno
parimenti quanto i buoni Poe=
ti siano ancora essi Pittori. —

(4.) (Ibid.) Ecco che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore che sappiano formare le mani de' più eccellenti ~~Pittori~~ Pittori, usando questa voce "industri", per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

(5.) (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

(6.) (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa che ha

detta chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse che havrebbe havuto troppo del Poetico. Da che si può ritrar, che 'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo, (come fanno i ~~Mini~~ Miniatori) nelle sue Pitture, in modo che si possa dire que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano come l'oro. Notevole è quanto Dolce cita Dolli in seguito dall'Ateneo, solo però che non vi si trova pienamente così. Di ciò altrove.

(7.) (Ibid. p. 182.) Il naso che discende giù, havendo per aventura la consideratione a quelle forme de' nasi che si veggono nei ritratti delle belle Romane antiche.

(8.) Aeneid. IV. v. 136.

(9.) Od. XXVIII. XXIX.

(10.) Εἰκόνες § 3. T. II. p. 481. Edit. Reitz.

XXI.

(1.) Iliad. Γ. v. 121.

(2.) Ibid. v. 319.

(3.) Ibid. v. 156 — 58.

XXII.

(1.) Val. Maximus lib. III. cap. 7.
Dionysius Halicarnass. Art. Rhet.
cap. 12. περι λογων ἐξετασεως.

(2.) Fabricii Biblioth. graec. Lib. II.
cap. 6. p. 348.

(3.) Plinio dice di Apelle: (Libr.
XXXV. sect. 36. p. 698. Edit.
Hard.) Fecit et Dianam
sacrificantium virginum
choro mixtam: quibus vi=
cisse Homeri versus ~~vige~~ vide=
tur id ipsum describentis.
Nulla può essere stato più
vero che questa lode. Del=
le belle ninfe intorno ad

una bella Dea che le sorpassa ~~tutte~~ di tutta l'intiera fronte ma ostora è senza dubbio un soggetto più adatto alla pittura che alla poesia. Però il "sacrificantinum" mi è altamente ~~dubbioso~~ sospetto. Cosa fa una Dea tra le vergini sacrificanti? Ed è forse questa l'occupazione che Omero dà alle compagne di Diana? Nemmen per sogno! Esse scorrono con essa i mon=

ti e le selve, cacciano, giuo-
cano, ballano: (Odyss. Z. v.
102—106.)

Οιη δ'Αρτεμις έισι κατ' ούρεος ιοχεαιρα
Η κατα Τηΰγετον περιμηκετον, ή Ερυμανθον
Τερπομενη καπροισι και ώκειης έλαφοισι'
Τη δε θ' άμα Νυμφαι, κουραι Διος Αιγιοχοιο,
Αγρονομοι παιζουσι'..........

Plinio adunque non avrà scritto "sacrificantium", ma "venantium" o qual cosa di simile; forse: "syl-

vis vagantium," la quale
correzione avrebbe
all'incirca lo stesso
numero di lettere. Allo
παίζουσι di Omero si appros=
simerebbe più "saltantium,"
ed anche Virgilio imi=
tando questo passo fa dan=
zare Diana colle sue nin=
fe: (Aeneid. I, v. 497. 98.)
Qualis in Eurotae ripis,
aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros.....
Spence ha qui una stra=
na idea: (Polymetis Dial.
VIII. p. 102.) This Diana,

dice, both in the picture and in the descriptions, was Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as ~~hunting~~ with ~~by~~ her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. — In annotazione aggiunge: The expression of παίζειν, ~~used~~ by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that

of, Choros exercere, in Virgil,
should be understood of the
religious dances of old, be=
cause dancing, in the old
Roman idea of it, was in=
decent even for men, in
~~pl~~ public; unless it ~~wa~~
~~were~~ the sort of dan=
ces used in Honour of
Mars, or Bacchus, or so=
me other of their gods.
Cioè Spence intende con
ciò quelle danze solenni
che ~~fra~~ presso gli antichi erano
comprese tra le azioni per=
tinenti al servizio divino.

E perciò, [egli crede], usa anche
Plinio la voce "sacrificare;"
It is in consequence of this
that Pliny, in speaking
of Diana's Nymphs on this
very occasion, used the
word "sacrificare," of them;
which quite determines
the dances of theirs to
have been of the reli=
gious kind. — Egli dimen=
tica che in Virgilio
danza anche Diana in=
sieme alle ninfe: exercet
Diana choros. Se questo
fosse stato un servizio di=

vino in onore di quale divinità avrebbe danzato Diana? Per sé stessa forse? O per qualche altra Dea? Ambedue le ipotesi non hanno senso. E se gli antichi Romani riguardavano in generale il ballo come sconveniente per una persona seria, dovevano forse i loro poeti trasmettere la gravità del loro popolo anche ai costumi degli Dei che dagli antichi poeti greci erano stabiliti in modo

affatto diverso? Se Orazio dice di Venere: (Od. IV. lib. I.)

Jam Cytherea choros ducit
Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae
decentes
Alterno terram quatiunt
pede ....

erano queste altro che danze dei servizj divini? Ma perdo troppe parole per tale capriccio.

(4.) ~~Ilias~~ Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

(5.) Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

(6.) Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

(7.) Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillum-que diligentius.

(8.) Zergliederung der Schönheit. p. 47. Ediz. berl.

(9.) Iliad. Γ. v. 210. 11.

XXIII.

(1.) Scritti filosofici del signor Moses Mendelssohn, T. II. p. 23.

(2.) De Poetica, cap. V.

(3.) Paralipom. lib. I. v. 720–778.

(4.) King Lear. Act. I. Sc. VI.

(5.) The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.

XXIV.

(1.) Lettere sulla letteratura moderna, T. V. p. 102.

(2.) De Poetica, cap. IV.

(3.) Klotzii Epistolae Homericae, p. 33 et seq.

XXV.

(1.) Luogo citato, p. 103.

(2.) Nubes v. 170–174.

(3.) The Connoisseur, Vol. I. No. 21. A proposito della bellezza dei ~~K~~ Knonmnquaiha: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished ~~[illegible]~~ with the prest gristle of her nose; ~~nasi~~ and his eyes

dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which de-scended to her navel.— Ed io che contribuir l'ar-te a porre tai vezzi nella loro piena vantaggiosissi-ma luce?— She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which ~~with it~~ she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with mol-ted grease, and powde-

red with ~~I~~ the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared ~~as~~ like the sable curtain of the night bespangled with stars: she sprinkled her limbs with woodashes, and perfumed them with ~~as~~ the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of

an heifer: from her neck there hung a pouch compo=
sed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich over=
shadowed the fleshy pro=
montories behind; and befo=
re she wore an apron for=
med of the shaggy ears of a lion. — Aggiungo anco=
ra la cerimonia dell'unio=
ne della coppia innamora=
ta: The Surri of or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the me=
lodious grumbling of the Gom=

~~gom; and at the same time~~

gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with ~~ec~~ extasy; while the briny ~~two~~ drops trickled from their bodies; like the ~~oozy~~ oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

(4.) Περι Υψους, τμημα η, p. 18. edit. C. Fabri.

(5.) Scut. Hercul. v. 266.

(6.) Philoct. v. 31.—39.

(7.) Aeneid. lib. II. v. 277.

(8.) Metamorph. VI. v. 397.

(9.) Ibid. lib. VIII. v. 809.

(10.) Hymn. in Cererem v. 111—116.

(11.) Argonaut. lib. II. v. 228—33.

(12.) The Sea-Voyage. Act. III.
Sc. I. Un pirata francese
è sbattuto colla sua na-
ve ~~contro~~ ~~in~~ un'isola deserta.
Avidità ed invidia metto-
no la discordia fra la sua
gente e procacciano occa-
sione ad un paio di mi-
serabili che da parecchio

tempo erano stati in quest'isola
esposti all'estrema mise=
ria, di mettersi in mare
colla nave. ~~Derubati~~ Privi dunque
~~di tutta~~ di ogni provvigione
e di ogni mezzo di sussi=
stenza, si veggono quei
vili ben tosto la morte
innanzi agli occhi e l'uno
esprime contro l'altro
la sua fame e la sua
miseria nel modo seguen=
te:

Lamure. Oh, what a Tempest
have I in me Stomach!
How my empty Guts cry

out! My wounds ake,
Would they would bleed again,
that I might get
Something to quench my thirst.
Franville. O Lamure, the Happiness
my dogs had
When I kept house at home!
They had a storehouse,
A storehouse of most blessed
bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp
Hunger pinches me! —
Lamure. How now, what news?
Morillar. Hast any Meat yet?
Franville. Not a bit that I can ~~see~~ see
Here be goodly quarries, but

they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud
we'll eat it with spoons;
~~we'll eat it like~~,
Very good thick mud; but it
stinks damnably,
There's old rotten trunks
of trees too,
But not a leaf nor blos-
som in all the island.

<u>Lamme</u>. How it looks!

<u>Morillar</u>. It stinks too.

<u>Lamme</u>. It may be poison.

<u>Granville</u>. Let it be any thing;
So I can it down. Why Man,
Poison's a princely dish.

<u>Morillar</u>. Hast thou no bisket?

No crumbs left in thy pocket?
Here is my Doublet,
Give me but three small
crumbs.

Franville. Not for three Kingdoms,
If I were Master of 'em.
Oh, Lamure,
But one poor joint of Mut=
ton, we ha' scorn'd, Man.

Lamure. Thou speak'st of Paradise;
Or but the snuffs of those
Healths,
We have lewdly at mid=
night flung away.

Morillat. Ah! but to lick the glasses.
Eppure tutto questo è amor

nulla in confronto della
scena seguente in cui viene
il chirurgo della nave.

Granville. Here come the Surgeon.
What
Hast thou discover'd? Smi-
le, smile and comfort us.

Surgeon. I am expiring,
Smile they that can, I can
find nothing, Gentlemen,
Here's nothing can be meat,
without a miracle.
Oh that I had my boxes and
my lints now,
My stupes, my tents, and those
sweet helps of Nature,

What dainty dishes could I
make of 'em.

Morillar. Hast ne'er an old suppo=
~~Surg~~ sitory?

Surgeon. Oh would I had, sir.

Lamure. Or but the paper where such a
cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.

Franville. Or the best bladder where a
cooling-glister.

Morillar. Hast thou no searcloths left?
Nor any old pultesses?

Franville. We care not to what it
hath been ministred.

Surgeon. Sure I have none of these
dainties, gentlemen.

Iranville. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh
the sailor's shoulder?
That would serve now for a
most princely Banquet.

Surgeon. Ay if we had it, Gentlemen.
I flung it over-bord, Slave
that I was.

Lamure. A most improvident
Villain.

(13) Richardson, De la Peinture,
T. I. p. 74.

XXVI.

(1.) Geschichte der Kunst, p. 347.

(2.) Non Apollodoro, ma Polido=ro. Plinio è l'unico che no=mini questi artisti e non saprei che ~~[illegible]~~ i manoscritti diffe=riscano in questo nome. Arduino l'avrebbe, del re=sto, già osservato. Anche le edizioni antiche ~~leggono~~ hanno ~~tutte~~ Polidoro. Credo che il signor Winkelmann abbia in questa piccolezza com=messo soltanto un lapsus calami.

(3.) Ἀθηνοδωρος δε και Δαμιας — οὗτοι δε Ἀρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. ~~Kuhn~~ Kuhn.

(4.) Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653 Edit. Hard.

(5.) Lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

(6.) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

(7.) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

(8.) Geschichte der Kunst. Th. II. p. 331.

(9.) Plinius l. c. p. 727.

(10.) Ad ver. 7. lib. II. Aeneid.

e specialmente ad ver. 183. lib. XI. Non si farebbe quindi male aumentando con una tale opera l'indice degli scritti perduti di questo uomo.

(11.) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

XXVII.

(1.) Storia dell'arte, T. II. p. 347.

(2.) Libr. XXXVI. sect. p. 730.

(3.) Vedasi l'indice delle soprascritte opere d'arte antiche in Mar. Gudius

#762

(ad. Phaedri fab. 9. lib. I)
e si consulti in pari tempo la correzione fattane da Gronov (Praef. ad T. IX. Thesauri Antiq. Graec.)

(4.) Libr. I. p. 9. Edit. Hard.

(9.) Per lo meno egli promette espressamente di farlo: quae suis locis reddam. Se non l'ha dimenticato del ~~tutto~~ ~~[illegible]~~, lo ha però fatto così di passaggio e non in un modo come si può aspettare dopo una tale pro-

~~Se p. es.~~

messa. Se p. es. scrive: (Lib. XXXV. sect. 39.) Lysippus quoque Aeginae pi-turae suae inscripsit, ἐνέκαυσεν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: è palese che egli adopera questo ἐνέκαυσεν per provare tutt'altra cosa. Ma s'egli ha pur voluto, come crede Harduin, in pari tempo indicare con ciò l'una delle opere la di cui soprascritta si trovava nello scri=

sto, avrebbe ben valso la pena di dirne una parola. Le altre due opere di questa specie, Hardouin le trova nel seguente passo: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit pariēti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene cujus supra caput tabula bigae dependet.

Nicias scripsit se inussis=
se: tali enim usus est ver=
bo. Alterius tabulae admi=
ratio est, puberem filium
seni patri similem esse, sal=
va aetatis differentia, su=
pervolante aquila draco=
nem complexa. Philo=
chares hoc suum opus es=
se testatus est. Lib. XXXV. sect.
10.) Qui sono descritti tre
diversi quadri fatti porre
da Augusto nella riedifi=
cato curia. Il secondo è di
Filocare, il primo di Ni=
cia. Ciò che si dice di quel=

lo è chiaro ed evidente. Ma pell'altro vi sono delle difficoltà. Rappresentava una Nemesi seduta su di un leone, un ramo di palma in mano ed accanto a lei un vecchio con un bastone, "cujus supra caput tabula bigae dependet." Cosa vogliono dire queste parole? "Al di sopra del cui capo pendeva una tavola sulla quale era dipinto un carro tirato a due?"

Quest' è ancora l'unico senso che si può dare a queste parole. Dunque al di sopra del quadro principale ne era posto ancora un altro più piccolo? Ed ambidue era no di Nicias? Così deve avere inteso Harduin. Poichè dove sarebbero qui del resto due quadri di Nicias essendo l'altro ascritto espressamente a Filoxane? — Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen.

in hunc modum: Ο
ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ: at=
que adeo et tribus ope=
ribus, quae absolute
fuisse inscripta: ILLE
FECIT, indicavit Prae=
fatio ad Titum, duo
haec sunt Niciae. Do=
manderei ad Har=
duin: Se Nicias ave=
ce di adoperare l'ao=
risto avesse usato ve=
ramente l'imperfetto,
se Plinio avesse voluto
soltanto notare che
l'artista invece di γρα=

φειν, ~~a~~ avrebbe usato ~~ἐγ~~
ἐγκαίειν, non avrebbe allora
nella sua lingua ancora do-
vuto dire: Nicias scripsit
se inussisse? Ma non so in-
sistere su tale cosa; può es-
sere benissimo intenzione di
Plinio di accennare con ciò
ad una delle opere di cui
è parola. Ma chi si per-
suaderà del ~~[illegible]~~ secondo quadro
~~[illegible]~~ che stava appe-
so sopra l'altro? Non io
certo. Le parole dunque:
"cujus supra caput ta-
bula bigae dependet" non

possono altrimenti che essere falsificate. "Tabula bigae" un quadro su cui è dipinto un carro tirato a due, non suona troppo alla Plinio quantunque egli già ~~del resto~~ altrove adoperi il singolare di "bigae." E che sorta di biga? Di quelle forse che si usavano nei giuochi nemei, di modo che questo quadro più piccolo, in riguardo a ciò che rappresentava, avrebbe apparte=

mito al quadro principale? Non può essere, perchè nei giochi nemeici non si usavano carri a due, ma sempre a quattro cavalli (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Una volta mi cadde in mente che Plinio invece della voce "bigae" abbia scritto una parola greca non intesa dai copisti, cioè: πτυχίον. Sappiamo da un passo di Antigonus Caristio, in Zenobio (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef.

p. 7.) che gli antichi ar=
tisti non hanno sempre
apposto il loro nome sul=
le opere stesse, ma ben=
sì anche su specialita=
volette che venivano ap=
pese al quadro od al=
la statua. Questa ta=
voletta si chiamava
πτυχιον; questa voce gre=
ca trovavasi forse spie=
gata dalla glossa "ta=
bula, tabella;" e questo
"tabula" venne final=
mente nel testo. Da
πτυχιον ne divenne "bi=
gae" e così ne nacque

"tabula bigae". Nulla può
convenirsi meglio a quanto
segue che questo πτυχιον, poi-
chè è appunto quanto se-
gue che vi stava sopra. Quin-
di ~~l'inde~~ l'intiero passo sarebbe
da ~~le~~ leggersi così: "cujus
supra caput πτυχιον depen-
det, quo Nicias scripsit
se inussisse." Però, lo con-
fesso, questa correzione è
un po' ardita. Dovessi for-
se poter correggere tutto ciò
che si può provare che è
stato ~~falso~~ errato? Mi con-
tento d'aver fornito l'indi-

Lasciando
ma cosa, ~~La prima~~ la
prima ~~lascio~~ a mani più abili.
Ma ritornando a quanto
più importa: se Plinio
dunque parla di un solo
quadro di Nicia, la cui
soprascritta era ~~all~~ all'aoristo
e se il secondo quadro di
questo genere ~~è di..~~ è il so=
pradetto di Lisippo, qual è
poi il terzo? Non lo so. Se
lo dovessi trovare in altro
autore, invece che in Pli=
nio, non sarei imbarazza=
to. Ma deve ~~l~~ essere tro=
vato in Plinio e, rigetta, ~~l~~ in

729

questo non so trovarlo.

XXVIII.

(1.) Storia dell'arte, T. II. p. 394.
(2.) Cap. I.
(3.) Così dice Stazio "obnixa pectora" (Thebaid. lib. VI. v. 863.)
........."rumpunt obnixa furentes
Pectora."
ciò che ~~Bal~~ il vecchio glossatore des Barths spiega con: summa vi contra nitentia. Così Ovidio dice: (Halieut. v. 11.) obnixa fron-

te quando parla dello Scaro il quale non già col capo ma colla coda cerca farsi strada:

Non audet radiis obnixa
occurrere fronte.

~~XXX~~

XXIX.

(1.) Περι Ὕψους τμημα ιδ'. Edit. C. Fabri p. 36. 39.

(2.) De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.

(3.) Von der Nachahmung der griech. W. u. s. w. p. 23.

(4) Τρυφα β.

(5) Storia dell'arte. T. I. p. 136.

(6.) Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.

(7) Storia dell'arte. T. I p. 146. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

(8.) Storia dell'arte. T. II. p. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. I. 14.

(9.) Storia dell'arte. T. II. p. 328. "Egli rappresentò l'Antigone, la sua prima tragedia, nel terzo anno della 77ª Olimpiade." La data

è pressochè esatto, ma che questa prima tragedia sia stata l'Antigone, è affatto inesatto. Samuel Petit, citato dal signor Winkelmann nella nota, non ha neppur detto questo, ma ha posto espressamente l'Antigone nel quarto anno della 84.ª Olimpiade. Sofocle andò l'anno dopo a Samo con Pericle e l'anno di tale spedizione può essere precisato con sicurezza. Nella mia vita di Sofocle, dal ~~un~~ confronto con un passo

di Plinio il vecchio, dimostro che probabilmente la prima tragedia di questo poeta è Trittolemo. Plinio parla cioè (Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) della diversa bontà delle biade nei varii paesi e conclude: Hae fuere sententiae, ~~et~~ Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima: ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad

verbum translata senten-
tia:

Et fortunatam Italiam fru-
mento canêre candido.

È bensì vero che qui non par-
la espressamente della prima
tragedia di Sofocle; ma la
epoca della medesima si
accorda in modo tale col
tempo che ~~[illegible]~~ Plinio ascri-
ve al Trittolemo, e che
Plutarco e lo scoliaste e
i monumenti arundeli-
ci di concerto pongo-
no nella 77.a Olimpia-
de, che non si può a me-
no che di riconoscere

questo Trittolemo stesso per
la prima tragedia. Il cal=
colo è presto fatto. Alessan=
dro morì nella 114ª Olim=
piade; 148 anni corrispon=
dono a 30 Olimpiade ed un
anno, deducendo questa som=
ma da quella si ha settan=
tasette. Dunque il Tritto=
lemo di Sofocle cade nella
77ma Olimpiade; e sicco=
me appunto in questa Olim=
piade ed anzi, come io pro=
vo, nell'ultimo anno del=
la stessa, cade anche la pri=
ma sua tragedia: natu=

rale ne è la conclusione che ambedue le tragedie non siano che una e medesima. Dimostro pure colà che Petit avrebbe potuto risparmiare l'intera metà del capitolo della sue Miscellaneorum (XVIII. lib. III. appunto lo stesso citato dal sign. Winkelmann.) Non è necessario di cambiare nel passo di Plutarco, ch'egli vuol correggere, l'arconte Afesion, in Demozion o ἀνεψιος. Non avrebbe avuto che passare

Dal terzo anno della 77.a ~~Ol~~ Olimpiade al quarto della medesima ed avrebbe trovato che l'~~Arconte di~~ arconte di questo anno è chiamato ~~è detto~~ dagli antichi scrittori tanto sovente (se non più sovente ancora) Afesion quanto Fedon. Fedon lo chiama Diodoro Siculo, Dionisio Alicarnasse e l'Innominato nel suo indice delle Olimpiadi. Afesion invece lo dicono i marmi arundelici, Apollodoro e quello che cita questi Diogene Laerzio.

Plutarco gli dà i due no=
mi: nella vita di Teseo lo
chiama Fedone e nella vi=
ta di Cimone Afesion.
È dunque probabile, come
suppone Palmerio: Apheps=
ionem et Phaedonem Ar=
chontas fuisse eponymos;
scilicet uno in magi=
stratu mortuo, suffectus
fuit alter. (Exercit. p. 492.)
— Quanto a Sofocle, ricor=
do ancora in proposito, il
sign. Winkelmann
, nel suo primo scrit=
to dell'imitazione delle

opere d'arte greche (p. 8.)
aveva lasciato passare una
inesattezza. "I più bei
"giovani ballavano nudi
"sulla scena e Sofocle, il
"gran Sofocle, fu il pri-
"mo che nella sua giove-
"tù diede questo spettaco-
"lo ai suoi concittadini."
Mai Sofocle danzò nu-
do ~~alt~~ in teatro, ma at-
torno ai trofei dopo la
vittoria di Salamina ed
anche solo secondo alcu-
ni nudo e ~~un~~ secondo altri
vestito. (Athen. lib. I. p. n.

20.) Sofocle si trovava cioè fra i ragazzi portati a Salamina; e qui, su quest'isola si fu il luogo dove piacque alla tragica musa ~~[illegible]~~ radunare i suoi tre favoriti in una gradazione preparatoria. L'ardito Eschilo aiutò a vincere; il fiorente Sofocle danzò attorno ai trofei ed Euripide nacque appunto nel ~~[illegible]~~ giorno della vittoria

precisamente su quel-
la ~~f~~ isola felice.

AMM. PROV. DI TORINO
N. 27325
BIBLIOTECA